BIBLIOTECA DI SAGGI E LEZIONI ACCADEMICHE

OPERA N. 21

Il Teatro spagnolo del Primo Rinascimento

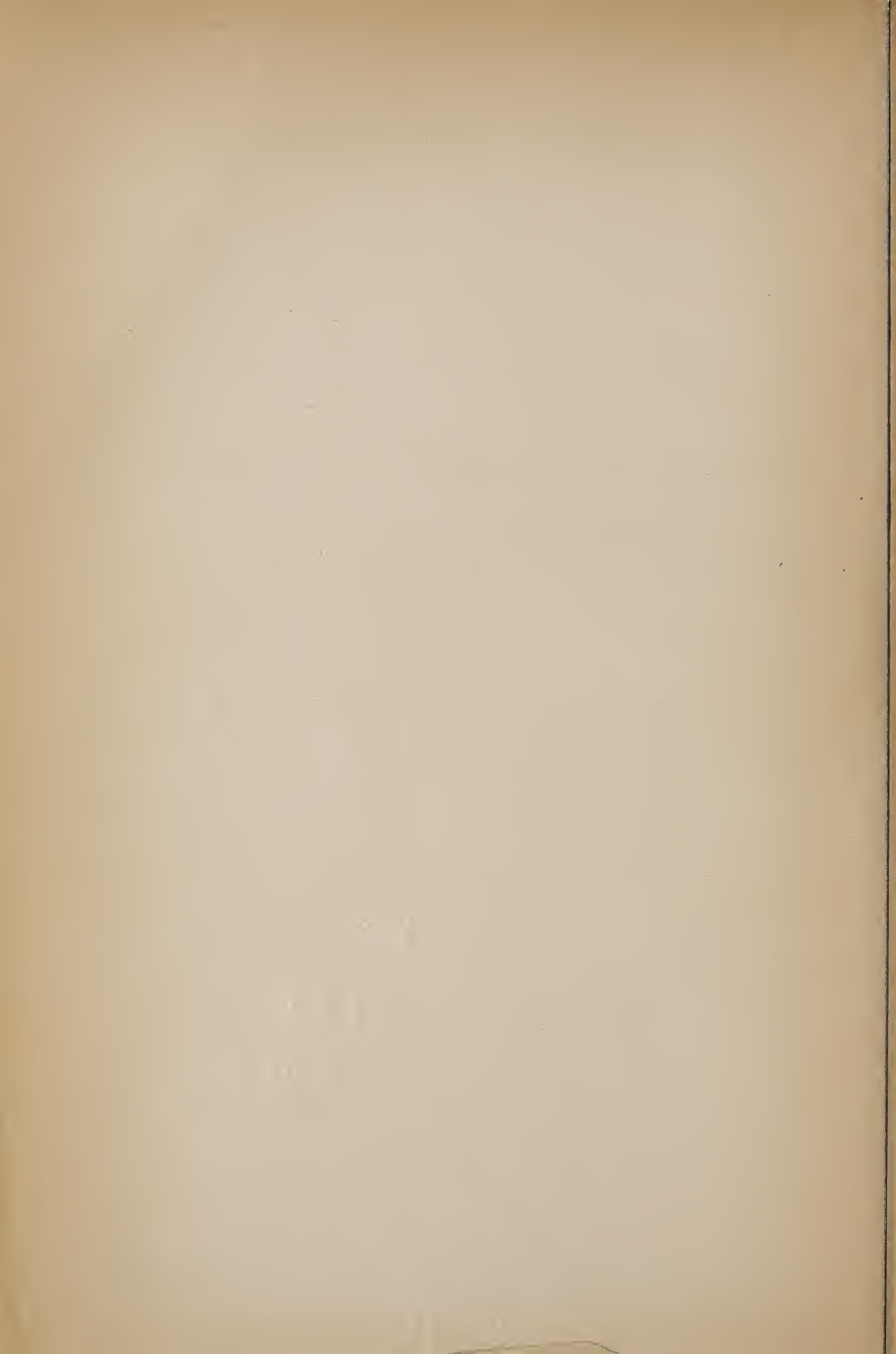
G. M. BERTINI

IL TEATRO SPAGNOLO DEL PRIMO RINASCIMENTO

SEGUÌTO DA UNO STUDIO SU LAZZARILLO DE TORMES

Lezioni raccolte dal Dr. Giulio Pulliero nel corso tenuto dal Prof. G. M. BERTINI a Ca' Foscari nell'anno accademico 1945 – '46

Dr. FRANCESCO MONTUORO EDITORE

1946
Venezia

IL TEATRO SPAGNOLO DEL PRIMO RINASCIMENTO

INTRODUZIONE

Il tema del nostro corso riguarda il teatro spagnolo del primo rinascimento. Tutti coloro i quali hanno una certa conoscenza di letteratura, non soltanto spagnola, ma di letteratura in genere, sanno che il teatro ha una essenziale importanza nella storia d'una civiltà. Il teatro è, si può dire, lo specchio su cui si riflette lo spirito, la mentalità, i costumi di un popolo, di una civiltà, di un'epoca.

Il teatro è la parte più viva letterariamente parlando, diciamo quasi, dell'espressione di un popolo. Esso racchiude in questa espressione, l'essenza e i valori di una civiltà. Perciò ci sembra di poter affermare che se noi potessimo avere oggi le opere teatrali di antichi popoli oggi scomparsi (teatrali in senso vasto, in un senso molto ampio, poichè non dobbiamo formalizzarci nell'idea di un teatro costruito in un certo modo, con una dramma diviso in una certa maniera, con personaggi vestiti in una certa foggia: no, teatro come espressione drammatica) se noi, ripeto, avessimo la espressione drammatica di popoli oggi quasi ignorati, scomparsi dalla scena della storia da molto tempo, potremmo ricostruirne assai bene, attraverso alla conoscenza della loro vita drammatica, la civiltà, conoscerne i costumi, intuirne la spiritualità e l'orientamento.

Noi, che per tanti anni siamo stati tenuti all'oscuro degli svolgimenti spirituali attuatisi in altre nazioni, oggi possiamo guadagnare dirò quasi il tempo perduto leggendo, conoscendo specialmente le loro opere drammatiche.

E non è strano, ma direi significativo che si sia svegliato tanto interesse oggi attorno a certe opere drammatiche del teatro nordamericano, di questa civiltà che ci è stata presentata per molti anni de-

formata, travisata. Leggendo per esempio, il Teatro di Thornton Wilder, o altre manifestazioni drammatiche di questo gran popolo, ci orientiamo, come ci orientiamo sulla civiltà francese attraverso opere conosciute appena adesso di Jean Paul Sartre, di Achard, ignoti a noi fino ad ora. Ripeto, il teatro non è altro che lo specchio, il riflesso della molteplice vita di un popolo. E questo è vero per tutti i popoli, come ho detto, ma in modo particolare per la civiltà spagnola.

Io non so, nè mi sono mai proposto di studiare quali sono i rapporti che intercorrono tra l'espressione drammatica generalmente parlando e l'anima di un popolo. Abbiamo popoli in cui l'espressione drammatica è essenziale, molto coltivata, molto apprezzata; abbiamo invece altri popoli presso i quali l'espressione drammatica è meno seguita, non dirò *non* seguita, dico *meno, poco* seguita: non ho studiato questo settore della letteratura, che del resto offre le sue curiosità. Comunque, per il popolo spagnolo la letteratura drammatica è forse tra le sue manifestazioni la più ricca, la più abbondante, la più feconda, sopratutto nel momento più felice della sua creazione artistica, della sua creazione letteraria. Abbiamo avuto parentesi, momenti di minore fecondità drammatica, e prima e dopo il grande Rinascimento spagnolo. Però nel Rinascimento spagnolo, che è esattamente quello che si è definito uno dei momenti più felici della creazione artistica del popolo spagnolo, il teatro si può dire ha avuto la sua parte più importante, la sua manifestazione più aperta, più luminosa. Il secolo XVII, cioè il 1600, spagnolo, è, direi, concretizzato con tale ricchezza, con tale profondità nel teatro che si potrebbe quasi dire essere sufficiente la conoscenza del teatro spagnolo del Seicento per conoscere anche tutti gli elementi costitutivi della spiritualità, della civiltà spagnola di quell'epoca.

Il tema del corso che iniziamo adesso si propone dunque di far conoscere la letteratura drammatica spagnola, e della letteratura drammatica spagnola il periodo suo più fortunato, e di questo periodo più fortunato il momento formativo, in cui si gettarono i semi, vorremmo quasi dire, di quel grande, splendido, esuberante

teatro spagnolo del secolo XVII, che ci ha dato un Lope De Vega, un Tirso da Molina, un Calderón de la Barca. Del teatro spagnolo a cui, si può dire, hanno attinto tutte le civiltà europee del 600, 700, 800, di questo teatro spagnolo noi studiamo adesso la formazione. Il nostro studio si presenta come uno studio marginale al Rinascimento aurorale, cioè quando sorge l'aurora del Rinascimento, al momento in cui si manifesta il giorno dello splendido teatro spagnolo, e sopratutto, non dimentichiamolo, il momento in cui si attua la transizione, il passaggio tra Medioevo e Rinascimento.

E' di sommo interesse questo periodo di transizione, come, direi per fare un paragone, è di sommo interesse conoscere la lingua delle popolazioni di confine, (le popolazioni che vivono ai confini tra due nazioni, tra due mondi, tra due civiltà, offrono curiosità veramente peculiari; la parlata di questi popoli è una parlata interessantissima dal punto di vista filologico, perchè vi confluiscono elementi diversi in stessi accordi e discordie). Così, ripeto, le opere letterarie che si creano al margine di un gran movimento, al margine di una grande corrente, di un grande orientamento, sono molto interessanti. In modo particolare poi quando si pensi a questa transizione, a questa evoluzione tra la civiltà medioevale e la civiltà rinascimentale, tra lo spingersi di certi ideali che sono propri del Medioevo e l'accendersi di altri ideali che sono propri del Rinascimento.

Infine una ragione, anche più profonda, ancora più seria, confesso, m'induce, a tenere questa trattazione. Noi ci siamo formati un'idea assai stereotipata, assai convenzionale, un'idea assai artificiosa del Rinascimento; abbiamo cioè considerato il Rinascimento come un mondo molto compatto, solidale, mentre invece tutti i movimenti artistici, tutte le correnti artistiche, per il fatto che sono artistiche, sono varie e multiformi, in quanto è evidente che l'arte non è qualcosa di astratto. L'arte non è un qualcosa che si debba considerare in una regione astrale; essa non è altro che il realizzarsi di determinate opere artistiche, non è altro che l'esprimersi di determinate personalità artistiche, cioè è l'agire degli artisti quello che crea l'arte.

Invece noi, troppo spesso, per tutti i movimenti letterari, ma in modo speciale per il movimento rinascimentale, sia italiano, sia francese, sia spagnolo, abbiamo visto le cose molto superficialmente, cioè abbiamo dimenticato quello che ho sottolineato in questo momento, che ogni artista è una persona; che ogni artista, in quanto è artista, lavora, crea sopratutto obbedendo al proprio carattere, al proprio temperamento. Abbiamo insomma guardato al Rinascimento troppo dal di fuori, come ad una volta sistemata secondo piani prestabiliti. Invece quell'opera di sistemazione non la fa mai l'artista, ma la fanno i posteri: siamo noi, lontani posteri del Rinascimento, che diamo a questo Rinascimento un valore uniforme, mentre il Rinascimento è formato da molti volti e ognuno naturalmente ha i propri lineamenti, la sua propria fisionomia. Quindi si tratta oggi, di fronte al Rinascimento, di fare un'opera di revisione. Giungeremo forse agli stessi risultati raggiunti oggi, vorrei quasi dire, cioè riavremo di nuovo un Rinascimento che ha quelle caratteristiche che noi gli riconosciamo, ma certo, in quest'opera di rielaborazione, di riesame, di revisione, noi staglieremo meglio le singole fisionomie, le singole personalità artistiche, dalla cui opera è nato il Rinascimento, coglieremo meglio l'anima di questo periodo. Godremo di più ed apprenderemo di più. E' un problema squisitamente critico, un problema critico di prim'ordine, poichè riporta l'interpretazione nel vivo della realtà letteraria; cioè, abbatte quei convenzionalismi, quegli schematismi che ci siamo formati attraverso i manuali mal digeriti, attraverso le affrettate letture, attraverso una cultura giornalistica, ma non scientifica, non universitaria, non seria, non severa.

Interpretiamo in un modo sentito il Rinascimento. Il Rinascimento, quello più famoso, quello più nominato, è costituito dal riportarsi dello spirito sulla traiettoria della cultura classica, dall'affermarsi in un modo autonomo, indipendente, della personalità umana. E' rappresentato dal trionfo di tutto ciò che è legato all'uomo, sia come studio della natura, sia come amore per il paesaggio, sia come conoscenza linguistica, sia come penetrazione delle leggi che regolano la vita della casa dell'uomo, cioè dell'universo. Rinasci-

mento anzitutto degli ideali della vita classica, che ha portato in un secondo tempo tutto ciò che ho detto, cioè ha portato in primo piano l'uomo con tutti i suoi elementi. Questo è il rinascimento più noto, come ho detto, il più famoso, perciò molti studiosi hanno voluto vedere, e hanno avuto ragione di vedere, attraverso la storia dell'umanità, dal VII° secolo d. Cristo ad oggi, altri rinascimenti; cioè ogni qualvolta la realtà di ciascuno dei problemi cui ho accennato si è presentata, si è manifestata, gli studiosi hanno voluto riconoscere in quel momento un rinascimento. Quindi è per questo che dobbiamo essere circospetti ed esatti nel definire come Rinascimento per antonomasia quello in cui tutti i problemi, o la maggior parte dei problemi interessanti l'uomo si sono presentati, sono stati vissuti, sofferti, approfonditi dalle civiltà europee.

In Ispagna, il grande Rinascimento comincia con la metà del secolo XVI° cioè, quando in Italia si può quasi dire che il Rinascimento vada esaurendo in un certo senso la sua parabola, il suo sviluppo. In Ispagna il Rinascimento comprende tutta una scuola, direi più di una scuola, che si estende fin quasi alla fine del secolo XVII.

Quindi gli anni che corrono dalla fine del secolo XV (1492, press'a poco) e il 1550, in Spagna si debbono considerare gli anni di preparazione, gli anni in cui stanno germogliando i virgulti che poi, cresciuti, ci daranno i frutti del grande Rinascimento.

Questo sessantennio, questi sessanta o settant'anni, che come dico, finiscono il XV e ci portano alla metà del XVI, sono quegli anni, in cui si va gestando, in cui si va creando il grande Rinascimento. Ed è proprio a questi anni meno studiati, meno penetrati e approfonditi che il nostro corso si rivolge, a questi anni che per alcuni studiosi hanno avuto poco interesse e che per noi offrono il massimo interesse; perchè, torno a ripetere, ci fanno vedere anche come si forma il grande teatro spagnolo. E' uno studio questo, eminentemente critico, cioè di giudizio, di valutazione, possiamo anche dire di prima valutazione dato che abbiamo detto poco fa che non è stato molto studiato questo periodo. Noi, naturalmente, ci dob-

biamo limitare ad occuparci soltanto del Rinascimento drammatico; ci dobbiamo limitare ai tre grandi drammaturghi che segnano, come ho detto, la transizione, il passaggio dal teatro medioevale al grande teatro rinascimentale. E i tre drammaturghi rispondono ai tre nomi di: Juan del Encina, Gil Vicente, Bartolomé Torres Naharro.

Questi tre drammaturghi, la cui attività si svolge esattamente tra il 1492 e il 1540-45, sono quelli che ci interesseranno questo anno. Ci occuperemo della loro opera drammatica, studieremo la loro formazione, la loro educazione artistica, daremo uno sguardo, ma uno sguardo molto rapido e fugace, alla loro ideologia per insistere invece e soffermarci sulla loro opera letteraria. Sarà molto facile trovare delle contradizioni tra la loro ideologia, espressa nelle opere loro di carattere didascalico, nelle prefazioni, nelle introduzioni alle loro commedie, e le commedie stesse, e la loro stessa opera drammatica. Evidenti contradizioni in quanto, mentre il pensiero è ancora aderente, è ancora unito alla concezione medioevale, l'opera artistica di questi drammaturghi prelude già, come abbiamo detto, prepara, contiene già dei magnifici giorni del grande Rinascimento. Per fortuna, come fu detto, queste contradizioni saranno evidenti, saranno chiare. Rare volte accade che l'artista sia anche un critico e che il critico sia anche un artista. E noi vediamo che questi tre, soprattutto il primo e l'ultimo, saranno in un certo senso dei critici non riusciti, ma dei meravigliosi artisti, cosa che per noi ha un'importanza centrale, fondamentale. Vedremo ancora come questi tre hanno raccolto, hanno accettato dalla loro epoca, dalla loro società certe ispirazioni, certi suggerimenti e li hanno trasportati sul palcoscenico, li hanno fatti vivere nei loro personaggi. Tipico, tipicissimo il caso del primo, Juan del Encina, il quale inizia la sua attività drammatica, si potrebbe quasi dire, in un modo incosciente, inconsapevole: egli, da buon umanista, si propone prima semplicemente di tradurre le Egloghe di Virgilio e sembra quasi che si lasci prender la mano mentre traduce: ha delle fulgurazioni drammatiche, dei gesti, degli atteggiamenti drammatici; non si può negare che i personaggi di cui egli traduce le parlate sono apparentemente i personaggi delle Egloghe di Virgilio,

ma in realtà, se noi avessimo la possibilità di leggere attentamente la versione che Juan del Encina ci ha dato delle Egloghe virgiliane, vedremo che quei contadini, quei pastori non sono più i pastori del I° secolo di Cristo, non sono più i pastori romani, o i pastori di Mantova, ma sono dei pastori castigliani, dei pastori che vivono al tempo dei Re Cattolici. Badiamo, osservazione apparentemente formalistica, che questi pastori parlano nel ritmo, nel metro della poesia popolare spagnola: non è il verso endecasillabo (che traduce, come si sa, l'esametro latino) ma è il verso dell'arte minore spagnola, non dell'arte maggiore. Encina si è svestito, si è spogliato dell'abito così imponente, qualche volta pesante del metro latino virgiliano, per assumere un altro tono, per dare alla parlata di questi pastori un altro andamento, molto più vivace, molto più brioso. E come dico, a poco a poco, il nostro traduttore, il nostro umanista traduttore si converte, si trasforma in una specie di drammaturgo. Non è ancora una vera opera drammatica la sua versione, ma la sua versione, la sua traduzione sono indubbiamente la prima mossa che egli fa per creare poi le sue egloghe, quelle egloghe che sono già vere opere d'arte, in cui sono gli stessi pastori o press'a poco, quei pastori che dovevano ripetere le parole di Virgilio, ma non le ripetono nemmeno più, parlano alla loro moda, secondo la loro maniera, secondo la loro tradizione. Ci portano sul palcoscenico piccole schermaglie, piccoli contrasti amorosi; quel baluginare della vita artistica, drammatica, che, come dico, dà i primi passi iniziali, conforme la sua primavera. Press'a poco si potrebbero fare delle osservazioni quasi eguali, almeno nella sostanza, di fronte agli altri due drammaturghi, Gil Vicente e Bartolomé Torres Naharro. Anche questi sono stati a tutta prima inavvertitamente dei drammaturghi; sono stati, come lo era anche Juan del Encina, gli ultimi giullari, «*los últimos juglares*», del medioevo spagnolo, per essere invece poi, in modo definitivo, i primi grandi drammaturghi del Rinascimento spagnolo.

Gil Vicente compone le sue prime rappresentazioni con lo scopo di puro divertimento, di puro spasso per la corte di Portogallo. E' nato un principe, si fa una festa, invece di leggere una

semplice poesia, si vuole ideare un monologo, qualche battuta d'un attore che si presenterà al pubblico, che fingerà di essere un pastore e dirà quattro semplici parole, molto fresche e molto spontanee: ecco il primo degli *autos* di Gil Vicente. Come nasce? In un modo direi quasi inavvertito, come nascono difatti le grandi cose. Noi oggi, a distanza di anni, comprendiamo, perchè possiamo disporre i vari elementi delle loro creazioni in una specie di ordine, in una specie di armonia, e ci rendiamo conto dell'importanza che essi hanno avuto. Ma se noi osserviamo, come dobbiamo sempre osservare, la realtà, come essa si è sviluppata, come si è quasi sgomitolata a poco a poco, lentamente, inavvertitamente, inconsapevolmente, con dei presupposti e con delle intenzioni che sono stati poi traditi dalla realtà, alterati dai fatti, noi capiremo che così nasce il grande teatro spagnolo.

Naturalmente non dimentichiamo di osservare anche questo: nella sostanza, nella profondità, vi saranno dei germi, gettati da tempo, costituenti la formazione promessa dei singoli desumatogli; scorreva per così dire, un'acqua che doveva far fecondità alla terra, ma non saranno tanto visibili, nè gli uni nè l'altra non saranno tanto percettibili: operavano in profondità e non alla superficie, quindi sono stati spesso negletti dai critici. Ed è per questo che dovremo scavare un poco, approfondire un po', scendere nelle viscere di questo Rinascimento e vederlo sotto lo sguardo drammatico, così importante, così essenziale nella civiltà spagnola.

TEATRO MEDIEVALE

Ricordiamo dunque che i tre primi drammaturghi del teatro rinascimentale spagnolo iniziano la loro attività drammatica quasi inconsapevolmente, incoscientemente, senza proposito, senza progetti chiaramente stabiliti. Il che è per noi una conferma di quel fatto tanto quotidiano, tanto comune, pel quale i grandi avvenimenti, i grandi eventi umani accadono, direi, quasi impensatamente. Ma oltre a questo, il fatto che i tre drammaturghi primi del teatro spagnolo del Rinascimento abbiano dato principio ad una vera innovazione nel teatro così senza piani preconcetti, senza schemi e senza indirizzi prestabiliti, depone anche sulla continuità del periodo in cui essi vivevano, e nel quale avrebbero dovuto affermare poi un indirizzo nuovo, un nuovo orientamento. Voglio dire, con maggiore esattezza, che non esiste in un modo evidente, in un modo tagliente, separazione tra il Medioevo e la vita Moderna, tra la letteratura medioevale e quella del Rinascimento, non esiste un fatto che spezzi d'improvviso questa continuità, che tagli la sutura collegante nel tempo le varie epoche storiche. Ci dobbiamo disavvezzare dall'abitudine di considerare i periodi storici come blocchi isolati, come costruzioni preordinate: i fatti umani si svolgono a catena, in un modo continuo, incessante, senza strappi, senza, direi, spezzamenti; quindi non ci dobbiamo immaginare che ci sia stata questa barriera, questa separazione tra Medioevo spagnolo e Rinascimento incipiente; il passaggio avvenne insensibilmente. Il primo drammaturgo di cui ci occupiamo compone il suo primo dramma per un ragione contingente, per un evento che s'era ripetuto e si ripeterà tanto spesso. Non è la prima volta che un poeta cortigiano compone per

una ricorrenza, per una festa, una poesia, una rappresentazione. Tutto il Medioevo ha sempre presentato questo caso di artisti che componevano delle rappresentazioni più o meno individuabili, più o meno definibili; in realtà erano appena dei passatempi, dei semplici svaghi.

Ora il passatempo, lo svago che ha composto Juan del Encina in quell'anno 1492, in quella notte di Natale del 1492, è stato un passatempo che ha assunto una fisionomia più definita, più precisa, e alla quale noi diamo oggi importanza e valore per esser stata la prima rappresentazione del Rinascimento spagnolo. Ma in realtà la sua fisionomia non è ancora così definita da autorizzarci a parlare di un vero dramma: non abbiamo ancora una vera commedia come si intenderà dopo, abbiamo per ora un lavoro che, pur avendo tanti punti di contatto con tutta l'attività artistica dei cosidetti giullari, ha un tono un po' più marcato, una voce un tanto più forte. Ma se nello svolgimento del tempo Juan del Encina non avesse dato alle sue successive opere una maggiore personalità, quell'*auto* di cui stiamo ora parlando si sarebbe perduto nell'ombra, sarebbe stato uno dei tanti «autos» che si erano composti e si sono perduti. Quindi, l'importanza di questo *auto* deriva da quelli che vennero dietro, dalle opere compiute, realizzate in un secondo tempo. Esso non esiste di per sè nell'opera isolata, considerato separatamente.

Esposto questo concetto, osserviamo come il teatro medievale, poco noto a noi, di cui non ci sono pervenute che pochissime opere, qualche titolo, questo teatro medioevale si divide in due: abbiamo un teatro medioevale spagnolo sacro e un teatro medioevale profano. Non possiamo pronunciarci sul valore dei due messi in relazione, perchè soprattutto del teatro profano, ripeto, come anche del sacro, c'è rimasto pochissimo, meno ancora del teatro profano. Comunque, è certo che il teatro spagnolo medioevale ha contato numerose, numerosissime opere, che, tramandate oralmente, in parte non venivano trascritte, per la poca importanza che loro si attribuiva, ed a noi non sono pervenute ed altre che pur furono trascritte per le turbinose vicende dei tempi andarono distrutte.

Tuttavia conviene che si dia una qualche indicazione più par-

ticolareggiata di questo primitivo teatro profano (quello sacro è alquanto più noto) spagnolo. Le poche notizie sono desunte dalla «Historia crítica de la literatura española» di José Amador de los Ríos (VII voll, Madrid, 1860). Anzitutto osserviamo che ogni volta che usiamo il termine di teatro, o semplicemente di rappresentazione, dobbiamo pensare ad elementi rudimentali di ciò che merita la denominazione di drammatico. Si potrebbe più a proposito parlare di svaghi, passatempi, scherzi, buffonate. Non possiamo pensare a commedie, a tragedie, insomma a drammi in genere, divisi in atti, rappresentati da veri attori, in luoghi fissi: nulla di tutto questo, bensì tutto ciò che ci può essere suggerito dalla parola improvvisazione, estemporaneità. L'«attore» principale è il giullare, o «juglar», che spesso intreccia un dialogo con un immaginario interlocutore, oppure recita, in modo animato e ricco di mimica, qualche componimento poetico di un trovatore (si tenga presente che il trovatore — «trobador» — si distingueva dal «juglar» proprio per la sua capacità creatrice), o intrattiene con qualche gioco il suo pubblico, già abitante gli antichi manieri e più spesso quello delle piazze, convenuto in occasioni di sagre, di mercati o di altra occasione più o meno fortuita. Vicino al « juglar », si nomina il «truhan», più buffone che altro; il «tañedor», o suonatore. Non mancavano anche le donne quali partecipi di questa specie di nuovi mimi; ricordiamo la «cantadera», la «danzadera». I canti si snodavano in tono dialogico, rievocando l'antico «contrasto», con battute che certamente dovevano essere accompagnate dal gesto, dal movimento, da un'azione appena accennata. Erano i germi del futuro teatro. Ma oltre al canto, alla recitazione di componimenti poetici, si avevano i «juegos de escarnio», corrispondenti ai canti «de escarnio», a base di satira figurata, caratteristici per la loro mordacità, e spesso per la stessa oscenità, tanto che nel citato passo delle «Partidas» di Alfonso il Saggio, si proibiva agli ecclesiatici di prendere parte alla loro rappresentazione. Anzi forse in questo tipo di rappresentazione avremmo avuto modo di cogliere meglio il primitivo sviluppo del teatro spagnolo medievale, ma non definito nel suo preciso significato. A fianco dei «juglares», dei

«truhanes» non dimentichiamo i «clerigos» (in senso di persona di certa levatura intellettuale) e gli «escolares» (la loro importanza è tale nel nostro campo, che si deve loro l'esistenza di un tipo di rappresentazione briosa, vivace, ed anche alquanto libera, detta appunto «escolar»).

Amador de Los Ríos, come tutti gli altri che si sono occupati di teatro spagnolo (F. von Schack, Creizenach, Valbuena ecc.), richiamano a fianco di questi «attori» altri personaggi, assai simbolici ed allusivi a fatti e vicende scomparse, ma il cui ricordo permaneva nel medioevo. Ci riferiamo a certe figure comiche, grottesche che sfilavano davanti al popolo in occasione di processioni, di feste, di cortei. Anzitutto citiamo «los gigantes», giganti (specie di mascheroni alti oltre due metri), mossi da un uomo che camminava su dei trampoli, portava un'enorme testa e procedeva vestito in modo molto vistoso.

Di solito, le processioni sacre (anche oggi, in Ispagna) venivano aperte da due giganti («el gigante y la giganta») i quali ad un certo momento del percorso si fermano, danzano, danno luogo ad una breve rappresentazione. Così avevamo anche il «mascararón», tipo pur esso mostruoso; la «*tarasca*», specie quasi di drago, di serpente, che veniva anch'esso portato in processione o introdotto in occasione di feste, in adunanze di popolo. Avevamo oltre a queste rappresentazioni, altri svaghi compresi con le generiche voci di *juegos,* voce che allude a un complesso di forme di passatempo: non sarebbero altro che dei giochi, giochi vari, che alcune volte erano affidati alla inventiva dei giullari e dei cantastorie, organizzatori di questi passatempi. Avevamo delle danze grottesche, in cui, dalla stessa parola «grottesco» si può dedurre che dovevano avere un carattere, un tono buffo, non solo, ma con allusioni a personaggi del tempo, a situazioni particolarmente interessanti e con intenti talune volte satirici. Quindi, già da queste citazioni schematiche si può sempre essere spinti a ritrovare un motivo lontanamente drammatico che popola il Medioevo. Ma mi voglio riferire in questo momento a due o tre ricorrenze particolari in cui più copiosamente si espandeva la vana inventiva in feste e svaghi. Non

direi che esse fossero esclusive della Spagna, ma sappiamo che in Ispagna ebbero svolgimento: mi riferisco alla solennità degli «Innocenti» (el día de los Innocentes) cioè il 28 dicembre, giorno in cui la Chiesa ricorda la morte degli innocenti, uccisi da Erode che stava cercando di colpire Gesù Bambino. Ora, per quasi tutto il Medioevo, e in tutta l'Europa, quel giorno era particolarmente dedicato a ricordare questo fatto narrato dal Vangelo, e i ragazzi avevano in quel giorno una specie di comando, una specie di padronanza sul paese, sulla città e si nominavano una specie di loro capo che aveva una piccola corte; questo principe in miniatura emanava le sue leggi per quel giorno, aveva cioè una specie di regno d'un giorno a cui le persone anziane si adattavano, naturalmente per scherzo. E anzi, in certi tempi, in certe occasioni, in questo giorno di dominio, i ragazzi intendevano realizzare riforme, compiere certi atti di una certa gravità che suscitavano da parte del bando opposto, o degli anziani una reazione con battaglie degenerate anche in spargimenti di sangue. Alludo a questo proposito in modo particolare anche alle feste degli Innocenti celebrate nelle abbazie benedettine: in quei giorni (e in altre abbazie, in altre località si sceglieva il 6 dicembre, ricorrenza di S. Nicola) si nominava un piccolo vescovo, *obispillo*, che aveva la sua corte, teneva le sue concioni, dava ordini, e ciò dava luogo ad una graziosa rappresentazione. Esattamente nell'abbazia catalana di Montserrat questa festa era celebrata con molto sfoggio, e ci sono pervenuti dei componimenti in cui vengono riportati gli scambi di discorsi ed i dialoghi che si tenevano (Vedi G. M. Bertini — EL BISBETÓ — Convivium, a. 1, 1929).

Un'altra festa voglio ricordare: *El entierro de la zorra* o *de la sardina*: ricordava la fine del carnevale, o la fine della quaresima; si faceva ancora una specie di festa, con rappresentazioni, gite scampagnate in cui si portava appunto simbolicamente questa volpe o questa sardina (emblema del tempo quaresimale) a sotterrare. Così avevamo altre feste: la «festa del re dei galli», la «morte della vecchia», che erano svaghi di carattere studentesco, «escolar». In queste ricorrenze scegliamo gli elementi che possono giustificare la deno-

minazione di una drammatica incipiente. Anzi, proprio quando si parla di studenti si deve tener presente l'esistenza durante il Medioevo non solo di queste due feste che ho citato (del re dei galli e della morte della vecchia) ma anche di altre manifestazioni, di altre forme che hanno un carattere tipicamente teatrale, tipicamente drammatico, tanto da costituire quello che vien chiamato il teatro *de los escolares*. Quando citiamo per le opere di Juan del Encina, quella intitolata «*Auto del repelón*», sappiamo che è da riportarsi, per le sue origini, a quello che è il vero teatro studentesco medioevale, dotato di caratteri e particolarità oggi a noi quasi sconosciuti, ma doveva avere un certo valore, una certa importanza, una certa fisionomia e personalità, questo teatro studentesco nasce e si svolge anche da queste ricorrenze citate così rapidamente. Per esempio, sempre per continuare su questo tema, Amador de Los Ríos ci ricorda anche le rappresentazioni mute, specie di mimiche, come ricorrevano anche nel teatro latino, verso la fine del teatro latino, sono rappresentazioni ridotte soltanto alla mimica, ai gesti. Ora, in Andalusia si sono trovate testimonianze di rappresentazioni mute andaluse: una intitolata «*El pecado de Adám*», un'altra «*El sacrificio de Isaac*», un'altra la «*Kuida a Egipto*», un'altra «*El descendimiento de la cruz*». Avevamo dunque delle rappresentazioni; queste, se vogliamo, con un carattere direi più religioso, quasi sacro. Le rappresentazioni dovevano essere numerose, come ho detto, e qualche volta anche sconvenienti, direi leggermente scandalose, se per esempio, un concilio episcopale, quello di Alcalá de Henares, del 1480 proibisce i *ludi teatrales*, le *larvae*, cioè le maschere e le *monstra*, figure mostruose a cui ho alluso poco fa, e qualunque tipo di *spectacula inhonesta*, di *sigmenta*, qualunque rappresentazione realizzata con personaggi, ecc, nell'ambito soprattutto della Chiesa, e non solo dentro, ma anche davanti, sul piazzale anteriore ad essa. La rappresentazione era già uscita dalla chiesa dov'era nata nel Medioevo e s'era già portata nel vestibolo oppure davanti alla chiesa; l'autorità dei vescovi impone che venga anche allontanata dalla piazza: ciò che è, sia pur lontanamente inverecondo, profano, non deve turbare la pace del luogo sacro. Però a noi qui la cita-

zione interessa soltanto per far vedere com'erano numerosi e frequenti questi spettacoli, se dovette intervenire questa che fu una delle tante proibizioni.

Il nostro autore cita ancora, per esempio, nel 1334, in occasione dell'incoronazione di Martín el Honesto, una rappresentazione in lingua catalana, intitolata « Llom enamorat e la fembra satisfeta »; così in quella stessa lingua e circa alla stessa epoca (fine del 300 — principio del 400) abbiamo traduzioni in catalano di opere classiche e nientemeno che dell'Hercules e la Medea di Seneca.

Nel 1414, ancora in occasione dell'elezione di un re d'Aragona, Fernando di Antequera, vengono celebrate feste in cui si svolge una rappresentazione di figure morali: la Giustizia, la Verità, la Pace, la Misericordia. La rappresentazione, come tante altre all'epoca, se vogliamo, si può allacciare alle famose *moralités* francesi del primo Medioevo. In ogni modo, a proposito di teatro profano o abbastanza profano, abbiamo quest'opera attribuita a Enrique de Villena (1414), di cui ci resta soltanto il titolo. Sappiamo così un altro particolare, e cioè che nel 1443, a Napoli, quando Alfonso V il Magnanimo entrò in Napoli, si allestì anche là una rappresentazione che aveva, dice Amador de Los Ríos « cierta significación dramática»: probabilmente c'era una sostanza più drammatica, direi più organica, però non la possediamo. Così, in occasione delle nozze di Re cattolici (1476), sappiamo che si tenne un'altra rappresentazione di molto valore, perchè pare che poi fosse ripetuta.

Limitiamoci a queste rappresentazioni, per comprovare l'esistenza di tentativi del teatro spagnolo durante tutto il Medioevo. Poco dopo, prenderà molto maggior sviluppo la traduzione di opere latine sia del teatro di Plauto e di Terenzio che dello antico teatro greco. Ciò si avrà soprattutto, qualche anno dopo, cioè nel primo quarto del secolo XVI. Abbiamo precisamente uno degli umanisti più noti, Francisco de Villalobos che pubblica nel 1515 «l'Anfitrión»», una specie di traduzione un po' parafrasata dell'Amphitrio di Plauto. Così, per esempio, un'altro grande umanista, Fernán Pé-

rez de Oliva, ci darà anche lui una commedia intitolata «Anfitrión», che è un'intimazione più che una traduzione, del lavoro di Plauto: ne traduce, si capisce adattandola, anche una di Sofocle: «La vendetta di Agamennone» e una tragedia di Euripide, «Ecuba triste». Vennero pubblicate molto tardi queste tre opere drammatiche, dal nipote di Fernán Pérez de Oliva, nel 1575, ma pare che effettivamente venissero composte, e non so se rappresentate, nel primo trentennio del secolo XVI. Lasciamo stare altre citazioni che si potrebbero fare.

CORRENTE POPOLARE DELLA POESIA

Osserviamo invece un'altro elemento che ci pare molto utile e illuminativo ed è la presenza nella stessa poesia spagnola dei secoli XIV e XV di elementi che, se non sono ancora veramente drammatici, hanno già però una certa scioltezza, una certa libertà di movimento e segnano in un modo molto chiaro, molto preciso, il distacco dalle forme imperanti della poesia provenzale. Noi sappiamo che la poesia aulica, cortigiana delle corti dei grandi principi e dei sovrani della penisola iberica, per tutti i secoli XIII e XIV e parte del XV fu una poesia che si adattava direttamente agli schemi della poesia provenzale, ai motivi ormai inariditi, ormai stereotipati, della poesia provenzale, ed è quindi motivo di grande interesse per noi, che ci occupiamo della origine del teatro rinascimentale, il vedere come questa poesia spagnola in alcuni dei suoi rappresentanti in alcuni dei suoi creatori più originali, affermi un movimento che si chiama il movimento del «popularismo», ossia il movimento popolare della poesia spagnola.

Senza la presenza di queste correnti popolari di queste realizzazioni di citate poesie quasi certamente noi non avremmo avuto il teatro di Juan del Encina, di Gil Vicente e di Bartolomé Torres Naharro. Quando noi illustriamo l'opera di questi tre drammaturghi, troviamo ad ogni pié sospinto produzioni, componimenti di carattere tipicamente popolare, tipicamente libero, per nulla creati secondo uno schema, secondo un indirizzo prestabilito di quella poesia che, come ho detto, dominava le corti. Ora, non ci potremmo spiegare la creazione di questi primi drammi, di questi drammi ancora infantili nelle loro movenze, se non conoscessimo questa opera

di popolarizzazione, o di popolarismo, che a poco a poco si va realizzando, che a poco a poco si va compiendo nella poesia spagnola. Abbiamo di questa un'abbondantissima documentazione, molto circostanziata e molto studiata.

Chi se ne occupò fra i primi dei grandi critici della letteratura spagnola fu Marcelino Menéndez y Pelayo, in un'opera intitolata «Historia de la poesía medieval castellana», dove egli mette molto in luce questo elemento popolare della poesia spagnola e ne spiega anche le origini, ne giustifica quasi la presenza, dovuta in modo particolare alle nuove forme sociali assunte dalla società spagnola nel sec. XV, alle riforme, diciamo, economiche che vennero compiendosi nella compagine sociale spagnola della fine del secolo XIV e per tutto il secolo XV. Dovremmo rifarci con molta precisione a due fatti importantissimi che hanno naturalmente la loro risonanza, la loro rispondenza nel campo letterario. La letteratura, lo sappiamo, non è che una voce della compagine umana, della compagine sociale, ed è naturale che questa voce vari a seconda delle condizioni della società stessa.

Ora, questi due fatti sono anzitutto la decadenza ormai irrimediabile del feudalismo e il sorgere di una nuova classe sociale: la borghesia. Senza la presenza di questi due fatti non ci possiamo spiegare questo fiorire, questo germogliare, questo svilupparsi di una poesia eminentemente popolare, che possa disdegnare quegli schemi provenzali a cui ho alluso. Ma per comprendere ciò bisogna anche meditare un momento su quello che era la poesia cortigiana, e cioè riflettere bene che poesia non voleva dire altro che spasso, divertimento in certe e per certe circostanze, oppure, sotto un altro aspetto, non voleva dire altro che insegnamento morale, espressione didascalica di cose che, perchè fossero meglio ricordate, venivano espresse metricamente e rivestite d'immagini artistiche.

La poesia non aveva altra giustificazione, era una schiava di questi due momenti che sto indicando adesso: uno, il momento dello svago, del divertimento per il principe e per i suoi cortigiani, quando il famoso trovatore doveva divertirlo (la poesia non era per nulla considerata come un bisogno dello spirito, una necessità di tradurre

in immagini, in fantasie un contrasto interiore, un desiderio, una aspirazione, un sogno); oppure era considerata quale mezzo adattissimo per insegnare, per richiamare (e questa è l'idea che ha Dante stesso: tutta la sua Divina Commedia non ha altro scopo che di fissare bene nella mente del lettore quello che è un monito, un avvertimento, un insegnamento di vita squisitamente morale) l'uomo alla vita spirituale. E se il famoso nostro grande poeta, il Petrarca, oserà comporre tutto un Canzoniere dove parlerà dei suoi amori, egli definirà però questo con la denominazione molto sprezzante di *nugae*, passatempi. Non si riprometterà certo la corona poetica dalla composizione delle sue *nugae*, ma aspirerà ad averla da un'opera di carattere epico, e cioè dall'«Affrica».

Tutto questo ci fa comprendere come la poesia e l'arte in genere erano tenute in uno stato di asservimento, di schiavitù, e per comprenderlo bisogna riportarsi alle condizioni dell'epoca passata. E allora è chiaro, molto chiaro, che spostandosi, variando le condizioni sociali, naturalmente dovevano anche variare le condizioni della poesia. E allora, affermandosi la nuova classe sociale, formatasi attraverso gli interessi commerciali delle già sviluppate repubbliche italiane e della classe borghese spagnola, formatasi anch'essa soprattutto nelle città marinare e nelle città dove cominciava ad allignare una certa industria, è naturale che certi motivi che erano cari, che erano preferiti e amati dai nobili e dalle dame, dai cortigiani, non venissero invece apprezzati e sentiti dai popolani, da questi borghesi.

Abbiamo nominato parecchie volte i giullari (juglares) e abbiamo cercato di mettere in rapporto la poesia giullaresca con quello che sarà il teatro del primo Rinascimento spagnolo. Abbiamo detto che non si può concepire il sorgere del teatro Rinascimentale spagnolo se non si conosce l'orientamento nuovo e rinnovato che assume la poesia spagnola specie nella seconda metà nel 1400. Basterebbe insistere ancora un momento nell'approfondire il vero significato di giullare (da «jocularis»), che di per sè si contrappone già, come abbiamo notato, al poeta «puro», ossia al trovatore. Nell'antica poesia provenzale ricordiamo come trovatore era colui che effettivamente creava, che componeva, mentre invece giullare era di solito colui

che propagava, diffondeva, ripeteva col suo canto componimenti creati da altri. Questo di frequente, quindi il giullare si trovava già di per sè non solo in una condizione di inferiorità di fronte al trovatore, inferiorità che veniva rilevata nella stessa sua maniera di cantare, di recitare, di interpretare una parte. In questo il giullare era più aderente, più vicino, se così possiamo dire, al popolo.

Quindi non fa specie se, studiando la poesia spagnola, noi la troviamo spesso più libera, più franca, vorrei dire, sempre più popolare di quella che è stata per es., la poesia provenzale, la poesia galaico-portoghese in ogni loro manifestazione. Ho qui sott'occhio un libro che si occupa appunto di «poesía juglaresca y juglares» del gran critico contemporaneo Ramón Menéndez Pidal. Tutto il libro è dedicato alla conoscenza dei giullari spagnoli: ne esamina i vari aspetti, le varie fasi, i vari movimenti, e qua e là potrebbero essere numerosi i passi che possono riguardare il nostro studio. Mi limito ad un passo che è veramente, essenziale per l'opera nostra, ed è esattamente il passo dove Menéndez Pidal raccoglie i lineamenti del giullare in relazione a quello che è lo spettacolo pubblico davanti al quale il giullare canta ed agisce. Dò la traduzione d'un buon tratto, benchè non sia detto che tutto ciò che leggo sia proprio strettamente legato al nostro argomento:

«Importa adesso conoscere i caratteri della poesia dei giullari come forma iniziale delle letterature moderne, e perciò osserveremo che la poesia giullaresca si adatta («se amoldea») fondamentalmente alle esigenze del genere di pubblicità a cui era destinata».

Parole d'una certa importanza per quanto stiamo trattando: il giullare obbediva soprattutto alle esigenze del pubblico davanti il quale egli cantava, davanti al quale operava, agiva. Quindi, nulla di più volubile, nulla di più mutevole del giullare, in quanto, modificandosi le condizioni di ambiente, di luogo, sociali, naturalmente mutava, si trasformava anche la sua poesia. Proprio poco anzi sottolineavamo il gran mutamento che si è operato nella società spagnola verso la metà del 1400. Allora naturalmente doveva mutare anche quella che era la forma poetica, l'espressione poetica del giullare. Il mutamento non fu un mutamento improvviso, rapido,

ma fu un mutamento che avvenne a poco a poco, quindi noi sorprendiamo certe manifestazioni, certe forme nuove o rinnovate già anche prima del 1450; ma insomma, tanto per intenderci, noi prendiamo un certo momento, e diciamo che questa trasformazione si attua presso a poco verso la metà del XV secolo.

«I giullari concepiscono la nuova poesia come uno spettacolo o un divertimento pubblico e da questo fatto derivano i caratteri peculiari della loro arte».

Altra affermazione molto importante: «concepivano la poesia come una specie di rappresentazione». Non dimentichiamoci che ci stiamo interessando della poesia lirica, non già perchè facciamo uno studio di questa, ma perchè stiamo facendo un esame del sorgere della dramma, e vogliamo vedere nella poesia lirica, in questi giullari, una specie di adattamento, del conformarsi degli elementi suoi a quello che sarà poi il teatro del primo Rinascimento. La qualità del pubblico, e non si tratta ancora d'un pubblico di certa cultura, possiamo pensare ad un pubblico «medio», influirà, è certo, in un modo decisivo. La poesia giullaresca destinata a un ambiente cortigiano ridotto e scelto si differenziava poco dalla poesia trovadorica più aristocratica. Malgrado la differenza di categoria, questa diversità non era molto sentita, molto radicale fra gli uni e gli altri.

«Però questo non potè essere il pubblico primitivo dei giullari, in lingua volgare (cioè quell'ambiente medio o borghese che andrà formandosi nel sec. XV, di cui ha parlato), i quali dovettero dedicare la loro arte a classi meno colte, a classi ignoranti del latino».

Il giullare viene anche a contatto con un ambiente umilissimo, il trovatore invece vive sempre, si può dire, in un ambiente aristocratico, ma a poco a poco il giullare si eleva, ascende di condizione e parla e canta e per finire agisce ad un certo momento (sec. XV) in un ceto medio: è l'ambiente borghese a cui abbiamo alluso. Non poteva il giullare parlare alla borghesia in un primo tempo, perchè questa non era ancora formata: le parlò poi, quando essa fu formata, ossia sostanziata, attraverso un benessere economico. Questo è il fatto specifico che a noi interessa.

«Lo stile dei vecchi cantori dobbiamo trovarlo conservato soprattutto in mezzo ai giullari che recitavano davanti ad un uditorio esteso e mescolato».

Mescolato: in cui c'erano elementi del tutto ignari di latino e poi, vicino a questi, altre persone un po' più colte, sebbene non fossero ancora in un primo tempo distanziate, separate.

«Senza dubbio che un pubblico così vasto attira la poesia a lui destinata e la inclina, la indirizza verso un tono popolare. Però interpretiamo degnamente questo aggettivo «popolare» per alludere con esso alla cultura media, alla più alta cultura che si può ancora reputare cultura collettiva».

(Non «popolare» nel senso di plebeo; questo aggettivo «popolare» dobbiamo prenderlo nel senso di cultura, di mentalità media, che è quella effettivamente espressiva di quel momento storico di cui ci stiamo occupando). «E non confondiamo la poesia giullaresca con la grande quantità (porzione) di quella chiamata, a torto, poesia popolare, cui meglio invece si addirebbe l'aggettivo di poesia plebea».

Ora abbiamo un passo ancora più interessante per noi: «Il teatro moderno, anche nella sua produzione più elevata, suole scriversi per un pubblico diseguale e nessuno lo giudicherà arte esclusivamente volgare e indotta».

Il teatro si rivolge a un pubblico vasto (è vero che abbiamo anche un teatro sperimentale, fatto per un gruppo scelto, ma comunemente l'artista, il drammaturgo scrive per un pubblico vasto in cui sono i rappresentanti dei vari settori intellettuali più o meno alti; saranno poi i vari settori del pubblico che diserteranno il teatro se non interessa loro). Pensiamo la stessa cosa dello spettacolo giullaresco (cioè che lo spettacolo giullaresco era svolto per tutti, per una collettività, escludendo naturalmente da essa l'ambiente aristocratico, aulico, altissimo, che non partecipava di solito alla vita del popolo; ma fatta questa esclusione, pensiamo che lo spettacolo giullaresco interessava una porzione vastissima, molto ampia di popolo).

«Quello spettacolo - giullaresco precedette lo spettacolo teatrale e realizzò prima di questo i primi progressi di uno spettacolo letterario».

POESIA DRAMMATICA

Eccoci all'affermazione del passo centrale e capitale per noi. Si badi che parliamo di spettacolo; e che ci sta a cuore mettere in evidenza questo: non è più soltanto una poesia come la concepiamo noi, composta dal poeta per proprio conto e letta da lui ai propri amici e compagni, ma si parla già di una poesia a carattere più ampio, indirizzata cioè a un pubblico più vasto, di una poesia che contiene già, come dissi, i germi di certa drammaticità. Saranno appena incipienti, si tratterà di una forma drammatica appena iniziale, ma a noi interessa vedere appunto questa specie di formazione del teatro del primo Rinascimento, e la dobbiamo cercare qua e là, appunto in questo che chiamiamo spettacolo giullaresco.

E adesso, vediamo alcuni esempi di quest'affermazione che ci ha offerto Menéndez Pidal. Abbiamo alluso ai canzonieri. Tutti sanno che il canzoniere è una raccolta di canzoni. Ma intendiamoci: canzoni in un senso vasto, non canzoni divise in stanze, con tanto di rima, di chiusa, ecc., nel senso unico di componimenti poetici di vario tipo, di varie genere. Abbiamo nella letteratura spagnola un gran numero di «Cancioneros» raccolti via via da poeti, direi per fornire a principi e a sovrani, di solito, una specie di cultura poetica letteraria. Abbiamo detto e ripetiamo adesso come la poesia fosse considerata nel Medioevo e nel Rinascimento o quale passatempo, o quale forma di moralità di forma didattica, didascalica. Il principe o i principi più o meno desiderosi di una certa elevazione morale, intellettuale, amavano essere educati anche un po' poeticamente, compresi quei principi che non passarono alla storia con la denominazione di mecenati; anche i meno affettuosi per le forme d'arte si compiacquero di divertirsi leggendo talvolta delle poesie.

IDEARIO ARTISTICO DI JUAN DEL ENCINA

Allora i casi di poeti cortigiani che raccoglievano componimenti poetici (sestine, «coplas», madrigali, «albas», «decires» ecc.) erano frequenti. Abbiamo per esempio il canzoniere di Stúñiga (1458) dove sono presentati i poeti della Corte di Napoli, di Alfonso V il Magnanimo; quello di Baena, raccolto qualche anno prima (1445?) da un poeta chiamato appunto Baena per il proprio Sovrano Giovanni II, la cui Corte fu affettivamente una corte letteraria, amante di arte e di bellezza. Abbiamo pochi anni dopo il Cancionero de Hernando del Castillo (1511), il Canzoniere di Costantina (1516?), e così via. Vediamo ora di ricavare da questi canzonieri qualche conoscenza più propria, più tipica. Mi servo per dare questo esempio di illustrazione pratica di un canzoniere castilliano del secolo XV, pubblicato da Raimondo Foulchí Delbosch nel 1915, Madrid, in due volumi (in N.B.A.E. voll.). Noi non abbiamo il secondo volume di questo canzoniere, molto ricco, molto ampio, come raccolta. Qua e là potremmo leggere qualche componimento che ci interessa in modo particolare, come quello di Rodrigo Cota, a maniera di dialogo tra

«Cerrada estaba mi puerta
? A qué vienes, por qué entraste ?»

Dialogo di un vecchio che ha già sperimentato le pene, le torture, le afflizioni che l'amore porta con sè. Ormai è sdegnato dell'amore, si è ritirato dal mondo e vive appartato in un luogo lontano. D'improvviso entra l'amore nella sua casa ed allora egli dice:

«Chiusa era la mia porta, perchè sei venuto, da dove sei passato? dimmi, ladrone, perchè hai saltato il recinto del mio orto? L'età e la ragione da tempo mi hanno liberato; lascio il povero cuore ritirato in un angolo, contemplare come tu l'hai conciato.

«Cuanto más que este verjel...»

«Quanto più che questo verziere non produce pazzi fiori, nè frutti e dolcezze che solevi trovare in lui. La sua verzura, i suoi fogliami e i delicati frutti fatti sono tutti selvaggi, convertiti in aridi da piacevoli che erano prima».

Vediamo come questo componimento sia per la forma dialogata, sia per i tocchi drammatici si presterebbe ad essere sceneggiato.

In questo giardino un tempo profumato, un vecchio ha provato i dolori dell'amore e ne è quasi ammonito, quasi avvertito e si è ritirato a contemplare in che condizione l'amore l'ha lasciato. E continua a inveire a lungo contro l'amore, dicendogli tra l'altro:

«Tu sei un traditore, o amore, e sei nemico dei tuoi seguaci e coloro che vivono con te sono ministri di dolore. Sappi che io so che essi sono l'Affanno, il Disdegno, il Desiderio, il Sospiro, la Gelosia, la Passione, l'Osare, il Temere, l'Affezione, la Guerra, l'Ira, la Pazzia».

A questo l'amore deve rispondere:

«Nelle tue parole tu rappresenti che ci hai conosciuto per bene».

E il vecchio riprende:

«Sì, proprio vero, io non ho posto in dimenticanza come tu ferisci e come tu tormenti; questo giardino distrutto simboleggia il tuo incendio, la tua opera di distruzione; lascia la mia vita stanca, sanata già dalla tua ferita più che dal tempo, dalla propria afflizione».

L'Amore, in altro passo per esempio, dice:

«Io voglio parlare con te in modo che non si accenda più il fuoco, che non si accenda quando l'esca è colpita. Poichè sono chiamato Amore, parlerò con dolcezza, accoglierò molto presto il tuo parlare così aspro, con pani fatti di miele». (Ricambierò le parole insultanti che m'hai rivolto con parole dolci, come dei pani fatti di miele). E continua, e a un certo punto l'Amore dice:

«Ascolta, o padre e mio signore, tu vieni qua per liberarti del tuo male; per oltraggi e per disdegni ti voglio dare un grande o-

nore; a te che sei così mal disposto, io sono invece disposto a dare ogni oggetto buono, ogni principio di felicità».

Il componimento è assai lungo e ne debbo interrompere la lettura. Comunque da essa si può rilevare subito come Rodrigo Cota, un tipo di giullare, uno degli ultimi giullari (siamo alla metà del secolo XV) offre una produzione che non doveva per nulla disdegnare di essere rappresentata e portata su una specie di palcoscenico, e fosse anche rappresentata su una piazza, e se non lo era nel senso scenico, poteva essere recitata, e significare una prolusione, un prodromo al teatro rinascimentale.

Vediamo un altro esempio molto più breve, tuttavia non proprio di carattere così drammatico come il precedente: «Glosa de Tapia e la Canción de Juan Rodriguez el Padrón». («Glosa» significa svolgimento: il poeta prendeva il ritornello, la prima strofa di una poesia comunemente cantata e li svolgeva poi a suo modo, a suo capriccio).

«Chi è il suggello della nostra fede, chi è sostegno del nostro vivere? Se vuoi saperlo, o anima, è necessario il fuoco, raggio divino. Ma chi lo raggiungerebbe, essendo triste peccatore, se quando fosse di qua non lo guidassi tu di là, dolce fiamma senza ardore?».

«O benedetto Iddio eccellente, bimbo allevato senz'aio, sapiente essendo innocente, Tu sei a te stesso servo, sei sforzo senza posa. Io vengo per servirTi, io contemplatore della tua fede, e perchè possa servirTi, rimedio contro il dolore illumino il tuo servitore».

Si potrebbe dire un canto pastorale di pastori davanti alla Capanna di Betlemme, alla culla di Gesù Bambino.

Abbiamo poi un'altra poesia che appartiene ad Alfonso Alvarez de Villasandino, il più celebre poeta della raccolta di Baena. E' una lode indirizzata alla città di Siviglia: «Por alabanza y loores de la dicha ciudad de Sevilla».

«Ercole, che edificò la città più forte, la sua anima sia piena di godimento chè tale città. Per mezzo di Siviglia ha dimostrato il suo molto sapere, quella dovesse nobilitarsi per via di Giulio che la popolò.

Con sapere e con potenza questi due la ordinò e coloro che la abitarono furono presi da grande gioia, da grande brio, da piacere, da cuore e da amore, da lealtà e da piacevole diletto. Sempre vive senza paura colui che è sulle rive del suo gran fiume»...

In un'altra ode al Conde Pero Miño, canta: «Lodato sii, amore, per le pene che soffro, poichè non vedo la persona cui offro tutto il tempo questo mio cuore.

Evvi tempo in cui io vissi con piacere e senza pena, adorando notte e giorno che non posso dimenticare...» tutto questo ha il tono di un dialogo drammatico.

Chiudo questa specie di rassegna con l'ultimo componimento che si suole citare nei manuali come uno degli ultimi esempi della drammatica spagnola medioevale.

Abbiamo alla Rapresentación del Nacimiento de Nuestro Señor di Gómez Manrique. E' un componimento già schiettamente teatrale, e non più come quelli già letti, che di per sè non avevano direttamente uno scopo drammatico, benchè la loro essenza, sovratutto il primo, offrisse accostamenti con il teatro. L'«auto» fu scritto da Gómez Manrique per sua sorella che era abbadessa in un monastero.

«Lo que dice Josepe . . . . señora».

Sono alcune pennellate un pochino veristiche ma molto intonate allo spirito realistico del medioevo e della vita spagnola. Si legga questo semplice cenno e si coglierà in qualche misura il tono di tutto il componimento.

«O vecchio sventurato, nera fu la mia disdetta nello sposarmi con Maria, per cagione della quale sono stato disonorato. Io la vedo bene incinta, non so di chi e non so quando; dicono che sia lo Spirito Santo, ma io di questo non so niente». Vibrante di emozione è la «Oración que face la gloriosa»:

«Mio solo Dio verace, il cui essere è immobile; Tu a cui tutto è possibile, tutto è facile e ben riuscito! Tu che conosci la purezza della mia verginità, illumina la cecità di Giuseppe e la sua semplicità».

L'angelo dice a Giuseppe:

«O vecchio dai molti giorni, ma nel cervello di pochi, tu sei il primo dei pazzi, tu non sai che Isaia ha detto: — «Partorirà una Vergine» — e questo Isaia scrisse per questa donzella gentile, onesta, non mai sarà pari ad alcuna?»

Poco più oltre sempre nel tono delle nostre sacre rappresentazioni medievali: «La denunciación del angel a los pastores».

«Io vi annuncio, o pastori, che in Betlemme oggi è nato il Signore dei Signori, senza peccato concepito, e perchè voi non lo dubitiate, andate al presepio del bue, dove certo troverete il promesso nella Legge». A ben guardare non si tratta che di una versione della parola del Vangelo, ma fatta con vivacità e immaginazione, con andamento così popolare, il quale il Vangelo esige, così scherzoso, con delle pennellate che ben si addicono al realismo spagnolo.

Parla un pastore che dice:

« Dimmi, fratello, dimmi, hai udito alcuna cosa, hai visto qualche cosa, di quello che hanno detto gli angeli?»

E l'altro:

«Mi pare di aver sentito una voce di un angelo rilucente che ha suonato nei miei orecchi».

E il terzo:

«Le mie orecchie hanno udito che in Betlemme questa notte è nato il nostro Salvatore e per questo dobbiamo lasciare i nostri greggi e andare là per vedere se là lo troviamo».

E continua su questo ritmo eminentemente rappresentabile. Da quanto abbiamo letto pare torni chiara l'idea del distacco che distingue la poesia spagnola del secolo XV dall'antico mondo provenzale impoverita dalla finzione e dal manierismo, nelle sue ultime manifestazioni. La vitalità dell'accento popolare, il tono umano che qua e là risuona nel canzoniere di Baene e negli altri contemporanei indicano la possibilità del mondo drammatico spagnolo, che doveva nascere nelle corti dei principi grazie però alla fantasia di poeti popolari quali Juan del Encina e Gil Vicente.

Una certa attenzione va dedicata a cogliere l'ideario artistico di Juan del Encina, uno dei tre drammaturghi a cui si svolge la

nostra trattazione, il nostro studio. Prima d'inoltrarci nel nostro lavoro, c'interessa per un bisogno di documentazione conoscere quali fossero le idee che in fatto d'arte letteraria possedevano questi poeti, che come dico, costituiscono l'oggetto della nostra disamina. E' ovvio che il concetto di poesia che informava gli antichi era almeno come formulazione molto diverso dal concetto che abbiamo noi oggi; la poesia, e l'arte per loro, o era puramente uno svago o un mezzo d'insegnamento di carattere morale, scientifico e filosofico. Molto raramente, in quello che è il loro concetto dell'arte, a prima vista, troviamo, espressa un'opinione che possa essere aderente al nostro indirizzo, al nostro orientamento. Effettivamente tutti sanno che la creazione di quella che noi chiamiamo estetica, ossia scienza del bello, è assai recente, quasi moderna, risale appena alla fine del 700, quindi non possiamo pretendere che tra i pensatori dei secoli scorsi appaia un concetto che sia veramente di estetica; però alcune volte abbiamo avuto in certi artisti delle approssimazioni, degli avvicinamenti, nel nostro caso questo non c'è, almeno per quanto ho potuto interpretare attraverso la lettura degli artisti di cui ci occupiamo.

Quello che riferiamo delle idee espresse da Juan del Encina a proposito dell'arte, lo possiamo estendere anche agli altri due, perchè non ci consta, soprattutto il secondo, che si siano mai dedicati a qualche opera di carattere teorico, di dottrina letteraria. Invece del terzo conosciamo una prefazione che esporremo a suo tempo e che potrà anche interessarci. Comunque, adesso limitandoci al primo trattato di Juan del Encina intitolato esattamente «Arte de poesía castellana», e riportato nel primo volume della «Historia de las ideas estéticas», di M. Menéndez y Pelayo, 1940, ultima edizione, cioè l'edizione nazionale delle sue opere; nella quinta appendice di detto volume viene riportato appunto il breve trattato che Juan del Encina pubblicò nel 1505 a Burgos. (Però l'opera è anteriore di qualche anno, perchè è dedicata all'unico figlio maschio dei Re cattolici, Don Giovanni, che morì ventunenne, nel 1497, il che significa che quest'opera è certamente anteriore a tale anno. Siamo comunque verso la fine del 400). Juan del Encina fu allievo

e allievo prediletto, fedelissimo, del grande grammatico umanista della Spagna del secolo XV, Antonio de Nebrija 1441 - 1522 chiamato da altri Lebrija (anzi così lo chiama lo stesso Juan del Encina). Il suo nome era Martínez de Cala, ma lo modificò seguendo una moda umanista. Il grammatico illustre, aveva soggiornato molto in Italia ed era stato a sua volta discepolo di Lorenzo Valla, umanista italiano, affezionato cultore della lingua latina, che ci ha lasciato un numero discreto di opere molto importanti per conoscere l'orientamento degli studi, della fine del nostro 400. Il Nebrija introduce nell'esame della propria lingua, anzi soprattutto della grammatica spagnola, parecchie idee desunte dal Valla. Juan del Encina riespone con una certa personale rielaborazione, concetti e idee che aveva ricavato dal Nebrija. Dal titolo dell'opera che c'interessa in questo momento, «Arte de poesía castellana», qualcuno penserà subito che ci troviamo davanti a un caso rarissimo di antico studioso che ha colto il senso vero dell'arte. Invece non è così: la parola *arte* è da prendersi nel significato di scienza, di tecnica. Difatti, il libro che abbiamo sott'occhio si può chiamare un libro di tecnica, direi quasi di tecnica metrica; la preoccupazione massima del nostro, come di tanti altri scrittori, (per esempio di Villena e del Marchese di Santillana) è sempre questa: l'arte poetica è una tecnica che ha un qualche cosa di musicale, un qualche cosa di occasionale, ma non è che tecnica, abilità, virtuosismo. E si noti che proprio il nostro Juan del Encina usa questa frase per spiegare che cosa è la poesia; nel capitolo terzo egli esporrà la differenza tra poeta e trovatore, di cui abbiamo già parlato. Si sofferma ancora un po' su questo concetto, ma a un certo punto egli specifica che poesia non è altro che l'insieme delle «*observaciones sacadas de la flor del seso de varones, doctisimos y reducidas a reglas y preceptos*», ossia: « un complesso delle osservazioni ricavate dal fiore della mente di dottissimi uomini e ridotte a regole e precetti ». E' chiaro che alla fantasia del singolo nulla rimane. La fantasia, quella che crea, non è soltanto una conoscenza, o un'erudizione formata dalle osservazioni che si devono cogliere leggendo autori antichi. Queste osservazioni, queste indicazioni, secondo l'Encina, devono

essere rielaborate con una certa finezza, con una certa tecnica musicale. La poesia non sarebbe altro che questo, si ridurrebbe a questi due elementi: lettura di opere antiche e traduzione in versi di quanto si è appreso da queste stesse opere. Qualche volta, come per esempio nel capitolo III (che leggeremo per esteso in modo che si possa cogliere e capire il modo di ragionare del nostro Juan del Encina) si hanno sì degli *atisbos,* cioè illuminazioni, momenti in cui ci pare che questo umanista, questo scrittore, questo drammaturgo, abbia colto l'essenza, o per lo meno ci sia avvicinato alla nostra interpretazione estetica. Il capitolo è intitolato: « Differenza che esiste tra il poeta e il trovatore».

« Secondo l'uso comune del parlare della nostra lingua, il trovatore è chiamato poeta e il poeta è chiamato trovatore, sia che rispetti la legge dei metri, sia che non la rispetti. Ma a me sembra che una differenza esista tra il musico e l'autore, tra il geometra e il muratore; e questa dev'essere tra il poeta e il trovatore. Boezio insegna che il musico contempla la speculazione della musica, e il cantore è mestierante di essa ».

Così Encina riconosce una differenza tra colui che crea l'opera e il trovatore, tra il poeta che ha avuto in un certo senso la prima concezione dell'opera d'arte e il trovatore che solo in parte crea e in parte ripete, mentre il poeta soltanto crea. Quindi, come il muratore il quale costruisce la casa non ha nessuna preferenza di fronte al pubblico, perchè non è lui che ha concepito il disegno della casa, ma è l'ingegnere, l'architetto, così il trovatore non avrebbe molta parte nella opera d'arte, invece la parte sostanziale, la più importante, sarebbe riservata al poeta. Tuttavia l'umanista spagnolo non s'è proposto di cogliere quella che è l'anima della poesia, non se lo domanda. Comunque qui dimostra un certo senso letterario.

«Contempla, continua il trattato, che cosa sia consonante, che cosa sia assonante, nelle parole che devono servire a creare il verso. Bada alla differenza che passa tra due sillabe; quando una sillaba può essere unita in dittongo, e quando non lo può essere. Così (si) osserva quanta differenza esiste tra il signore e lo

schiavo, tra il capitano e l'uomo soggetto alle armi (il soldato). E a mio vedere così esiste tra il trovatore e il poeta. Però questi due sono senza differenza nella nostra nazione: sono confusi, ed invece meriterebbero di essere trattati in diverso modo ». Da queste poche parole si capisce subito che tutta l'attenzione sua si ferma alla superficie della questione, non penetra dentro all'anima del problema: non ha una persuasione sul valore, sulla ricchezza della poesia, in quanto che questa è frutto di fantasia. In Juan del Encina la poesia non è altro che uno sforzo di diligenza, che sta precisamente nel polire, nel niellare le parole e le frasi, nell'eliminare una voce quando presenti certa rozzezza e nell'accoglierne un'altra più fine.

Ed ecco un altro passo: « L'arte del dire consiste nel dire cose che ancorchè alcune volte non siano vere, siano però verosimili ». Qui è ripetuto il famoso precetto di tutta l'antichità classica e del nostro Cinquecento: la poesia, anzi l'arte in genere deve essere verosimile. Le tragedie, le opere, devono essere, per raggiungere la perfezione, opere in cui si risponda a questo requisito, e cioè che quello che si dice, se non è vero, sia almeno verosimile (interpretando falsamente, anzi molto falsamente, a quanto sembra, il concetto aristotelico dell'imitazione). Aristotile, nella sua poetica, aveva parlato di mimesi, imitazioni, ma nel senso che esistesse nelle creazioni artistiche una certa logica, una certa linearità. Ricordo l'esempio che egli porta: « se io creo, dice, un carattere tragico, drammatico, questo carattere dev'essere consono in tutto il suo sviluppo, deve continuare, svolgersi senza interruzioni, senza deviazioni o sospensioni, altrimenti non sarà un carattere ». Ora, da questa frase che l'arte è imitazione, il Medioevo e i cinquecentisti derivavano appunto il principio, fondamentale per loro, che l'arte doveva essere nient'altro che imitazione della realtà. Imitazione come concezione di personaggi, come svolgimento di vicende, perchè doveva essere assolutamente verosimile e ciò che si allontanava da una certa verosimiglianza veniva addirittura eliminato. Il nostro Juan del Encina non fa che dir questo, e dice che questa verosimiglianza è comune con la retorica, con l'arte del dire, la quale arte

del dire doveva avere già allora certa forma di familiarità, di quotidianeità: chi parlava doveva usare termini capiti da tutti; disporre il suo gesto in modo non esuberante, non esagerato; la retorica doveva essere l'arte della chiarezza, della semplicità. La poesia, come la retorica, dovevano avere in comune appunto questa verosimiglianza.

La parte essenziale del capitolo è ancora sempre questa: «il verso si compone unicamente di numeri e di metri (números y metros): dev'essere un qualche cosa che si fa su misura». La poesia è così concepita come una tecnica. Per esempio, in un altro capitolo, e precisamente nel V, Encina non fa altro che parlarci della «*mensura y examinación de los pies y de la manera de trobar*». Curioso ci appare che quando egli adopera la parola *trobar*, da buon allievo nel Nebrija, che forse gli aveva insegnato un po' d'italiano, dice che si tratti una parola italiana e non già provenzale che significa «trovare». Quindi l'artista sarebbe uno che «trova», non crea, avendo una certa quantità di materiale, quello che più gli conviene, che più gli interessa.

Chiama il verso di otto sillabe «*arte real*» e quello di dodici «*arte mayor*».

In un altro capitolo ci parla di consonanti e assonanti, dei versi e *de las coplas*, e discorre di licenze e colori poetici; ma non si creda che possa esserci un'allusione a un qualche elemento fantastico: colore poetico non vuol dire altro che immagine, riportata da altri.

Insomma, dal punto di vista critico, quest'opera di poche pagine è assai negativa. Se noi ce ne dovessimo servire per argomentare, per dedurre, il valore artistico non solo di Juan del Encina, ma di tutti gli artisti del suo tempo, noi daremmo certo una risposta deprimente, sconsolante, cioè diremmo che non c'è arte. Invece non dimentichiamo ciò che si è osservato in precedenza: che cioè raramente il critico è poeta, e raramente il poeta è critico. La poesia di Juan del Encina esiste, la troviamo nelle sue opere poetiche, anche se nelle sue opere critiche egli non sa dirci che cosa è arte.

Si potrebbe pensare in questo momento a un raffronto anche col grande Cervantes: difatti anche questo sommo scrittore tutte le volte che si mette a dottoreggiare in fatto di critica, ci dà una idea così squallida, così poco personale, così priva di un certo fervore artistico, da farci rimanere addirittura perplessi, interdetti; e invece, quando noi esaminiamo l'opera d'arte da lui creata, rimaniamo veramente stupiti per il suo alto valore poetico. Il secolo XV, dunque, quello che fornisce i primi elementi del grande teatro spagnolo del Rinascimento, è dal punto di vista critico, veramente modesto, veramente povero.

VITA DI JUAN DEL ENCINA

Passiamo adesso alla conoscenza più diretta dell'autore, occupiamoci, sia pure rapidamente, della sua vita, della sua biografia, per quel tanto che concerne l'opera sua artistica. Ci viene incontro anzitutto una questione cui accennerò per puro interesse di curiosità, ed è la questione del suo nome. Ho già detto che Juan del Encina era stato allievo di Antonio de Nebrija, e che, ad imitazione del maestro aveva mutato il suo cognome che era Fermoselle o Hermoselle. (Questi nomi nascondono un problema di natura filologica: Hermoselle è voce *leonés;* ora, il dialetto leonese, molto affine al dialetto gallego e alla lingua portoghese, ha delle caratteristiche: ad esempio, la presenza della *e* dove invece il castigliano avrà la *i,* oppure la *a,* e così la presenza della *f* e certe *s* finali eliminate in castigliano. Per cui Fermoselle si tradurrebbe in castigliano «Hermosilla»).

A 20 anni, (e così si è potuto appurare dopo tante ricerche) Juan de Fermoselle cambiò il suo nome e si chiamò Juan del Encina. Egli sarebbe nato in Salamanca, nella *Calle de las mazas;* secondo altri ad Encina, località poco distante da Salamanca. Ora, quando si trovò un documento attendibile per cui si potè assicurare questo cambiamento di nome, rimase un po' oscuro il perchè di questo cambiamento. Non aveva niente a che fare con Encina, pareva; invece questo era il cognome della madre, che in tale paese probabilmente era nata. Prese quindi il nome di questo paese per riguardo alla madre. Diciamo tutto ciò per far vedere che ci fu un lungo dibattito per ottenere l'esattezza a proposito del nome. Così non abbiamo la certezza assoluta dell'anno della sua nascita.

Parecchi elementi sono stati sfruttati, e come risultato ci hanno portato a concludere che l'anno più degno di fede è il 1468. Non è un dato definitivo, per cui non c'è da meravigliarsi se in certe storie letterarie si trovano altre date. Così è ignorato l'anno della sua morte: per alcuni pare sia il 1529, per altri il 1530. Insomma, possiamo dire che morì alla fine del primo trentennio del 1500.

Sembra fosse figlio d'un calzolaio: umilissimi natali, e forse anche questo ha influito sul suo desiderio di liberarsi di un cognome che poteva ricordare la professione del padre, mentre egli doveva entrar a far parte della Corte dei Duchi D'Alba. Influì anche il culto verso l'umanismo per cui l'individuo diventava una creatura isolata e doveva imporsi un altro nome, quasi fosse creatura nuova o rinnovata.

Si dice che avesse quattro fratelli e una sorella, e che vivesse un po' modestamente nei primi anni della sua vita. Poi trovò probabilmente chi si occupò di lui e gli diede modo di studiare (le difficoltà erano quasi insormontabili per lui in quel tempo). Studiò e frequentò anche l'Università di Salamanca, che godeva di molta fama e qui fu allievo di questo Nebrija di cui si è parlato. Verso i vent'anni entrò al servizio dei Duchi D'Alba, e pare che ciò accadesse in grazia del fratello del Duca D'Alba, che vedeva con molta simpatia e favoriva questo giovane il quale sembra fosse dotato di ottime qualità come musico, come cantore, perciò prese parte alla *escolania* della cattedrale di Salamanca, specie di scuola di canto. Il giovane attirò su di sè le simpatie di gente che aveva mezzi, lo fecero studiare, e entrò come domestico o come uomo d'arte (il titolo di paggio ci sembra un po' troppo importante) presso i Duchi D'Alba. E ve lo troviamo per un periodo di tempo assai lungo: pare che dal 92 al 98 egli risiedesse continuamente presso questi signori, parte in Madrid, parte nel Castello di Alba di Tormes, vicino a Salamanca.

Continueremo a ricostruire un po', servendoci delle poche informazioni a nostra disposizione, la vita di questo poeta di corte. Che ricoprisse tale posto per noi italiani non è certo strano, in quanto ci sono stati sommi artisti nostri che hanno trascorso parte della loro

vita alla corte dei principi e dei nobili, così il nostro Ariosto, e tanti altri letterati.

Press'a poco questa vita condotta dai nostri poeti italiani fu la stessa che condussero i poeti spagnoli presso le corti dei loro principi nel cinquecento, e ciò si può ripetere anche per il caso del nostro Juan del Encina. M'ero permesso più addietro una frase ed è questa, che per alcuni, e forse anche per noi, il nome che si applica a Juan del Encina è quello di essere ancora un *juglar*, uomo d'arte. Naturalmente l'espressione va intesa nel suo giusto senso: egli non è più un vero giullare, di quelli che vanno per le strade, per le piazze a cantare, o almeno questo non ci consta; egli fu un poeta di corte, e vorrei quasi dire che con lui, se riusciamo a seguire un'idea di evoluzione, incomincia a delinearsi in Ispagna un tipo nuovo di poeta cortigiano. Fino allora, press'a poco, i poeti erano stati veri giullari, per lo meno in gran parte: abbiamo un tipo già ricordato nel Villasandino, poeta celebre della Corte di quattro sovrani, uno dei quali fu Giovanni II. Villasandino ci offre ancora il caso del vero giullare, la cui vita è una vita un po' errante, pubblica: certo il suo stesso temperamento è un temperamento quanto mai rivoltoso, attaccabrighe, una figura insomma che si faceva notare; però sappiamo, da quanto si comprende sia attraverso la sua vita che attraverso le poche notizie avute da altre fonti, che Villasandino fu un vero giullare medioevale, che conserva ancora i caratteri piazzaioli, pubblici, propri di tanti altri giullari del tempo. Invece con Juan del Encina ci troviamo di fronte ad un altro carattere, cioè ad un poeta che se intende sì «divertire», far passare buon tempo al proprio signore, ha già un abito diverso, profondamente diverso: è un umanista, un cultore della poesia in un senso alcune volte dotto, istruito, erudito. Egli, come sappiamo (e ci ritorneremo sopra fra poco), traduce le egloghe di Virgilio; è stato scolaro del grande umanista spagnolo italianizzato, il Nebrija; ha frequentato la vita universitaria della grande Salamanca: non è più il tipo del giullare medioevale. Juan del Encina è in parte ancora un primitivo, è il poeta di corte che ha un gusto, un comportamento, una vita più raccolta, più concentrata e pensosa, più

amante del culto della bellezza e non dell'improvvisazione dell'opera d'arte.

Abbiamo detto che il periodo in cui soggiornò presso i Duchi d'Alba va dal '92 al '98; forse anche prima del 92, non abbiamo documenti scritti. Se consultassimo, per esempio, certe opere moderne dove la vita di Juan del Encina è descritta, ci renderemmo conto della difficoltà attraverso la quale questa vita è stata ricostruita. Confrontando i vari ragguagli premessi alle sue opere disposte cronologicamente, si vedrebbe come tra uno stadio e l'altro si notano dei progressi, degli sviluppi, dati dai frutti delle lunghe e pazienti ricerche eseguite negli archivi della Cattedrale di Salamanca, dell'Università, della Casa dei Duchi d'Alba, della Biblioteca Vaticana (egli fu alla Corte del Papa, di Alessandro VI); si misurebbero la difficoltà affrontate dallo studioso che vuol ricostruire dettagliamente la vita di un poeta di secoli fa.

Pare dunque che sia rimasto al servizio dei Duchi d'Alba per circa 7 o 8 anni, prima era stato studente, cantore nella *escolanía* della Cattedrale di Salamanca; aveva conosciuto un fratello del Duca d'Alba, e probabilmente, (come afferma Jiménez Caballero nella prefazione all'Egloga « Plácida y Victoriano) era stato questo gentiluomo a introdurre il giovane promettente alla Corte del fratello. Però egli era spirito di molte esperienze, di molti desideri: non s'accontentò forse di questa vita un po' servile, un po' dettata dal capriccio del proprio signore. E poi, da buon e fedele allievo del Nebrija, anche lui sentì, come si può dire sentirono tutti gli spagnoli di questo periodo, il fascino di Roma, non direi tanto della Roma centro della Cristianità, *Caput mundi Christi,* quanto della grande Roma antica, della lussureggiante Roma dei Papi, e, in modo speciale, di un Papa spagnolo, Papa Borgia, che aveva condotto con sè gran numero di cortigiani spagnoli. Gli spagnoli andavano a Roma un po' come a casa loro. Roma era il luogo dove si poteva star bene e ottenere facilmente cariche che fruttavano molto, e, probabilmente, anche questo ebbe la sua importanza sullo spirito di Juan del Encina. Però credo che l'influsso ancor maggiore lo esercitò il culto dell'antichità classica, di cui Roma era il teatro più aperto

e glorioso. Da vero umanista e allievo del Nebrija egli pensò di recarsi a Roma per aumentare la sua cultura, per accrescere la sua conoscenza di questa età antica, ormai passata, ma alla quale il pensiero e l'anima degli umanisti si svolgeva con tanto fervore, con tanto desiderio. Ed è strano che questo sia avvenuto proprio quando Juan del Encina aveva dato, si può dire, la maggior parte della sua opera. Si può dire che, tolta l'egloga di Plácida y Victoriano e qualche altro lavoro secondario, l'attività dell'Encina aveva prodotto il meglio di sè.

Comunque, lo troviamo a Roma verso la fine del secolo XV, dopo il 98. Egli, secondo alcuni, sarebbe stato nominato Maestro di Cappella del Papa, ma la notizia non è attendibile. A tale carica di solito era chiamato un alto prelato; Juan del Encina aveva sì ricevuto gli ordini minori, come li ricevavano tanti nel Medioevo e nel Rinascimento, per poter godere di qualche beneficio ecclesiastico (caso tipico l'Ariosto, che aveva gli ordini minori nella gerarchia ecclesiastica per poter godere di una cappellania con prebende e benefici), quindi non è pensabile che sia stato nominato Maestro della Cappella Pontificia. Probabilmente ebbe il posto di cantore, come a Salamanca, con un grado più in alto, se mai. Seppe presto guadagnarsi le simpatie del Papa suo conterraneo, tanto che abbiamo notizia che gli viene conferito molto presto un benefizio nella stessa città di Salamanca (anzi, si tratta anche qui di una cappellania) e questo senza ritornare per nulla alla sua città: pure a distanza egli poteva benissimo godere questo benefizio. La sua situazione a Roma migliorò assai tanto che sappiamo che ci rimase dieci anni, dal 1498 - 99 al 1508 - 9. Ma ritornò in Ispagna investito d'un altro benefizio anche più cospicuo e fruttuoso. Fu nominato arcidiacono della Cattedrale di Malaga e, da notarsi, tutto questo senza essere sacerdote, il che è una delle tante prove della corruzione che allora ruinava il clero. Recitava l'ufficio insieme agli altri canonici di Malaga, quando non si doveva assentare, come faceva con molta frequenza, perchè abbiamo ogni tanto delle lettere di questi canonici che si lamentano delle sue assenze (anche il Góngora dovrà polemizzare con i suoi colleghi del Coro di Cordova,

perchè non era disciplinato verso i suoi fratelli). Quando Juan del Encina poteva tornare a Roma lo faceva volentieri: ve lo ritroviamo difatti nel 1512, e a Roma trova una nuova soddisfazione: mentre i suoi colleghi un po' lo tormentavano, forse anche a ragione, ottiene una specie di carica nuova, che lo libera dall'obbligo dell'assiduità al Coro della Cattedrale di Malaga, viene cioè nominato rappresentante del Papa per la Colletta della Crociata. Si sa che una delle aspirazioni che si perseguiranno in tutto il Medioevo e anche in parte dell'età moderna, è la crociata: venivano allora nominati dei collettori nelle varie diocesi per raccogliere mezzi materiali ad organizzare l'impresa, e il nostro Juan del Encina tornò a Malaga come collettore per l'elemosine che dovevano poi servire per condurre quella crociata che in realtà non si bandì mai. Verso il '15 egli ci dà un'altra prova della sua fedeltà a certi ideali umanistici: insiste negli studi classici, approfondisce la conoscenza dei poeti antichi, delle opere antiche. Ma pare che la visione di Roma l'avesse colpito molto, forse in un anno ch'egli non si aspettava, forse al di là di quelle che erano le sue previsioni. Sappiamo che egli ebbe notizia della caduta fragorosa, disastrosa del predominio degli spagnoli in Roma. Dopo la morte di Alessandro VI, sale al trono pontificio, Giulio II della Rovere, il nemico giurato di Alessandro VI e il nuovo Papa si libera di tanti spagnoli, di tutta questa gente che era andata là soltanto per cupidigia, avidità di cariche, di benefizi, e quindi desiderando d'imporre alla Corte Pontificia un predominio del governo spagnolo. Il Papa, battagliero e rozzo, allontana tutti questi spagnoli, ma non Juan del Encina.

Questi doveva aver valutato che cosa valgono i trionfi del mondo. Ci sembra che questo poeta dopo il suo secondo soggiorno a Roma, è spesso, direi, sempre, perseguitato dal pensiero della morte. E' una nota appena accennata da Jiménez Caballero, comunque interessa metterla in evidenza. Il poeta si preoccupa della sua sepoltura; sarà la Cattedrale di Salamanca che lo accoglierà.

Forse questo pensiero della morte gli è stato salutare, e nel 1519(?) si fa ordinare sacerdote. Aveva ormai 50 anni, e sembra che sia stata non già una decisione presa per interesse, con qualche

aspirazione non meno velata. Egli voleva celebrare la sua prima Messa nientemeno che a Gerusalemme, nella città del Cristo, e partì in pellegrinaggio. Inutile soffermarci sulle difficoltà di un viaggio così lungo e pericoloso per la Terra Santa. In Gerusalemme celebrò la sua prima Messa. Di ritorno soggiorna a Venezia e parla appunto di Venezia in una sua opera, forse l'ultima, scritta a quanto pare nel '21. Quest'opera è intitolata «Trivagia», e mette in evidenza la bellezza di Venezia, il carattere speciale della città. Comunque, ritornato in Ispagna, fu nominato priore a León. Di lui non sappiamo poi quasi più niente. Alcuni dicono che egli fosse colto da una forma apoplettica parziale; presentiva la sua morte vicina, tanto che volle ancora vedere i suoi famigliari e si portò a Salamanca, dove morì. Altri invece affermano che, morto a León, fu portato in seguito nella sua città natale. Certo è che fu sepolto nella Vecchia Cattedrale di Salamanca, in quella Cattedrale in cui aveva da ragazzo cantato durante le sacre funzioni, in quella città in cui s'era formato artisticamente.

JUAN DEL ENCINA POETA POPOLARE

Si vede in queste poche note il doppio elemento della vita di Juan del Encina. C'è il giovane che ha anche conosciuto le vie dell'amore, che forse s'è lasciato andare a forme di vita non edificanti; poi nella sua *escolanía* di Salamanca segue lo studio del canto, in funzione religiosa; poi si innamora dello studio, diventa allievo prediletto del Nebrija: insomma c'è l'umanista che segue al giovane dagli amori facili di un primo tempo, poi colui il quale lungo il suo lavoro manterrà questo doppio indirizzo, e cioè, l'aderenza popolare libera, artisticamente spontanea, e l'indirizzo invece umanistico, colto, raffinato. Molto importante, significativo, per noi, questo duplice aspetto! Alcuni hanno poi esaltato giustamente colui il quale per primo fa entrare nel teatro spagnolo la pienezza della vita artistica, la freschezza, la semplicità, il canto popolare (manifestato soprattutto nel cosidetto *villancico* — canto del villano). Questa poesia entra sovrana, direi quasi dominatrice, nel primo teatro del Rinascimento spagnolo. Quando in Italia il nostro Teatro si limitava ad essere la riesumazione un po' archeologica, certamente arida, raramente ricca di vibrazioni d'arte e di colore, dell'antico dramma greco e latino, nel teatro spagnolo del primo Rinascimento appare invece il popolo, il personaggio popolare, vestito da pastore, da villanello, il quale canta, improvvisa, riprende certi motivi correnti, usuali in mezzo alla campagna, in mezzo agli uomini e alle donne del contado. E questo costituisce l'embrione, il nucleo luminoso che darà vita al grande teatro spagnolo. E' vero che questo nucleo, quest'insieme di voci fresche, di voci semplici, sarà riordinato un poco, sarà ricomposto, se vogliamo, dall'idea

della bellezza classica, dell'equilibrio classico. Certamente: abbiamo detto poco innanzi che Juan del Encina è un umanista polito, e quindi nei suoi componimenti si scorge sempre l'architettura, la dosatura classicheggiante; ma non è pesante, non soffocante, non compromesso in quella che è la spontaneità, l'impeto vitale del vero artista.

Eccoci davanti alla figura di Juan del Encina, figura profondamente simbolica, in quanto precisamente in lui si delineano già quei caratteri, quegli elementi, quelle note tipiche che distingueranno il teatro spagnolo dal teatro di tante altre nazioni.

Ci serviamo, ad illustrare questo cenno, di una nota rilevata da uno dei più fini critici contemporanei spagnoli, José María de Cossío, il quale, in una raccolta di studi di critica letteraria, intitolata «Poesía española» (Madrid, 1936) tratta proprio delle due correnti poetiche e più precisamente ritmiche, cioè esattamente della corrente popolare e della corrente cortigiana, aulica, in un primo tempo provenzaleggiante, in un secondo tempo italianeggiante, e in un terzo tempo umanistica. Parallela alla corrente più nota, alla corrente poetica che ci ha dato si può dire la maggior parte delle poesie raccolte nei Canzonieri, cioè quella poesia un po' convenzionale, un pochino troppo lavorata, leccata, esiste un'altra poesia, che era, come ho detto, la poesia popolare, quella poesia che comincerà a manifestarsi almeno con documentazione, a farsi conoscere da noi verso la metà del secolo XIV (e se vogliamo un po' prima, ma in modo particolare in quest'epoca) con l'affermarsi della classe borghese, d'una classe che, giunta ad un certo grado di benessere, di ricchezza, amava coltivare l'arte però non come la vedeva coltivata dai grandi principi, dai grandi signori feudali. Ora, quest'arte popolare è un'arte libera, un'arte che segue molto l'udito, che risponde quasi all'improvvisazione, che non ha dei modelli su cui ricalcare le proprie fantasie, le proprie invenzioni. Il Cossío mette poi in chiaro questo punto dove dice precisamente «che i cantari lirici erano caratterizzati dalla libertà ritmica».

I cantari lirici popolari, non provenzaleggianti, non italianeggianti, non ancora umanistici, erano liberi, tanto che gli stessi versi

erano messi assieme con un gusto proprio, semplice, primaverile, imposto soltanto dall'estro immediato, dall'ispirazione del cantore, il quale non era obbligato a rispettare certe linee compositive nè ad obbedire ad un abito erudito, ma, ripeto, operava guidato soltanto dal capriccio. Capriccio magnifico, mirabile, perchè attraverso ad esso abbiamo produzioni poetiche che sono veramente sorprendenti per la loro freschezza e ingenuità, per il loro colore ed il loro sapore. Ma mano a mano che nella poesia, nel dominio delle lettere si fa strada la corrente umanistica, quelle doti vengono meno. La corrente umanistica sotto questo aspetto riusciva dannosa, direi anche guastatrice di quella purezza, di quella semplicità, di quella freschezza e spontaneità: i versi liberi, i versi sciolti non erano di suo gradimento. Il verso doveva essere l'esametro, e la presenza del verso settenario e dell'ottonario, tipicamente popolare, non era ammessa che raramente nella poesia veramente umanistica, in quella poesia che risponde proprio a questo indirizzo un po' più di studio che d'ispirazione poetica.

E allora quella varietà di metrica che conosciamo correva il rischio di estinguersi ed in vece sua una metrica molto ordinata, molto equilibrata e misurata occupa il miglior posto nelle sillogi poetiche del tempo. La metrica popolare si salverà per buona parte grazie al nostro Juan del Encina e a quelli che come lui ascoltavano la voce del popolo e lo rappresentavano perchè, in fondo, venivano dal popolo. Juan del Encina, a quanto pare, come si è già rilevato, figlio di un calzolaio, rappresentava bene il popolo in mezzo al consesso dei grandi nelle corti dei nobili. Ora, dirò, grazie all'Encina e ad altri che seguirono questo indirizzo, si salvò la poesia popolare, non solo, ma riguadagnò un onore che credo abbia goduto presso pochissime altre letterature, l'onore anzitutto di dare sangue e carne al grande teatro nazionale. Il Canzoniere dell'Encina fu pubblicato dalla R. Academia Española, Madrid, 1928, e anteriormente dal Gallardo nel «Biblioteca de Libros Rados y Curiosos», vol. I. Madrid, 1866.

Per rendere questo concetto più chiaro bisogna pensare al tipo di rappresentazione che si va generando, modellando, in quell'epoca.

Una rappresentazione che ha molto dell'improvvisazione; essendo così improvvisata nella sua concezione lo è anche, in parte, nella sua stesura metrica, nel suo abito, nella sua espressione poetica, perchè mai si può scindere ciò che è un modo, un metodo, una forma esterna dalla sostanza, dal contenuto interno. E' naturale che in un poeta come Juan del Encina e, se vogliamo chiamarlo così, anche un drammaturgo, che improvvisa o per lo meno fa affiorare dal fondo della sua coscienza artistica i motivi liberamente e spontaneamente, questi motivi si ricompongano in un'unità libera, che non è certo l'unità imparata in seguito e studiata nelle opere antiche.

E questo è tanto vero che, quando Juan del Encina visse e soggiornò a lungo, a varie riprese, in Italia, e in Italia si rappresentavano le opere del Cardinal Bibbiena, dell'Ariosto, di Machiavelli, di questi tre o quattro aulici e artisticamente non molto eccelsi poeti, se li consideriamo come drammaturghi, poco imparò, possiamo dire che poco modificò della sua creazione artistica. L'egloga di Plácida y Victoriano una delle più tarde tra le sue produzioni drammatiche, quella che avrebbe potuto risentire del soggiorno italiano, è sorella in tutto delle altre egloghe, di quelle create in Ispagna. Quindi, se vogliamo avvicinare Juan del Encina a qualche italiano, avviciniamolo piuttosto al Poliziano, e non dimentichiamo che l'Orfeo del Poliziano ha molti punti di contatto con queste egloghe pastorali di Juan del Encina. C'è una spiritualità molto vicina, quella spiritualità toscana del 400; la spiritualità libera della libera Toscana del 400 è prossima, molto prossima alla creazione di Juan del Encina, ma non è prossima invece a quei drammi che sono ricreazione di opere antiche, passate, in cui troppo si avverte un impegno di erudizione e diremmo, se volessimo usare un tono un po' spregiativo, di archeologia.

La figura di Juan del Encina si presta come simbolo della trasformazione operatasi nella antica drammatica spagnola, in modo particolare, e nella stessa poesia in cui Juan del Encina è la prima figura del Rinascimento spagnolo, di quel Rinascimento che in Ispagna, come sappiamo, segna la fusione degli elementi popolari con gli elementi dotti, squisitamente rinascimentali. Valendomi di alcune

parole ricavate da un articolo di José María de Cossío, sottolineavo questa penetrazione, questa *incorporación*, questo assorbimento delle poesie popolari nell'ambito del teatro; osservavo, sempre seguendo la traccia del Cossío, che la poesia popolare non obbedisce rigidamente a schemi prestabiliti almeno in un senso molto esatto. La poesia popolare è spontanea, obbedisce cioè ad un impeto lirico individuale, personale, per cui essa di rado si può distribuire ordinatamente in determinati casellari, in determinati inquadramenti. La poesia popolare è libera, vorrei dire scapigliata, appunto perchè segue l'ispirazione dei singoli poeti. Il poeta è indipendente, autonomo. Ma appare ancora un elemento che il Cossío rileva, ed è questo: la poesia popolare è una poesia essenzialmente musicale, il che non vuol dire che sia legata in un modo inflessibile, rigidissimo, alla forma stereotipata, convenzionale. Il motivo musicale, la frase musicale consente al poeta una certa libertà, una notevole varietà d'espressione e di realizzazione: nell'ambito della frase musicale il poeta gode di una certa autonomia. Quindi non è vero (come qualcuno credeva, come qualcuno forse affermava) che la musica costituisce per la poesia una specie di giogo, di oppressione; anzi, quando noi studiassimo più a fondo la produzione poetica di Juan del Encina, vedremmo che, se mai, Juan del Encina ha sottomesso, assoggettato la musica alla parola, e non la parola alla musica; non ha fatto insomma del virtuosismo musicale, atto al canto, ha invece invertito i termini, in un'epoca in cui i competenti ci fanno osservare che il contrappunto dominava e i musici si compiacevano di variare capricciosamente le tonalità musicali. Egli no: egli ha saputo riequilibrare, coordinare questi due elementi in modo che ciò che era più importante, e cioè la creazione poetica, avesse il sopravvento sulla creazione musicale. E' molto importante, per comprendere Juan del Encina, (non parliamo di forma di Juan del Encina, diciamo semplicemente Juan del Encina), è molto importante uno studio attento del suo ricchissimo, abbondantissimo repertorio di canzoni, di *villancicos*, di *motetos*, perchè si corre spesso il rischio, com'è accaduto a tanti, di attribuire a Juan del Encina componimenti che inizialmente non sono

suoi; voglio dire non suoi quanto alla prima strofa, al cosidetto *estribillo*. Mi riferisco in modo preciso a un articolo, a un studio della Micaelis de Vasconcellos, pubblicato nel V volume della «Rivista di Filología Española», in qui questa studiosa portoghese ha messo nel suo punto giusto di attribuzione nientemeno che dodici componimenti che sono contenuti nell'egloga di Plácida e Victoriano, di cui abbiamo fatto parola. Questo dramma di Juan del Encina è ogni tanto vivificato da «cantares», da canzoncine, e queste canzoncine sono inizialmente non sue, bensì di patrimonio pubblico, direi quasi; egli non ha fatto altro che attingere a questo repertorio così vasto, così copioso, i motivi che poi ha sviluppato a suo modo, a suo piacimento.

Questo fa comprendere l'importanza che ha la poesia sciolta, la poesia libera, la poesia che si limita ad essere l'espressione di un sentimento in un certo momento, la confessione di una persona che soffre, che ama, cioè una poesia altamente lirica. Ora, questa poesia altamente lirica penetra a fondo del teatro spagnolo mediante l'opera di Juan del Encina. A questo proposito si affaccerebbe un problema ed è questo: se l'Encina sia più interessante come poeta lirico e come poeta drammatico. Se volessimo scendere a questo dibattito, sarebbe molto difficile distinguere, della sua vera opera creativa, della sua vera opera artistica, quello che effettivamente è dovuto a lui come lirico e quello che gli è dovuto in modo particolare come drammatico.

L'idea che ha cercato di sostenere è dunque questa: la musicalità del teatro di Juan del Encina non forza e compromette il maledetto gioco di fantasia. In questo teatro noi abbiamo un trionfo di musica, però questa musica non è capricciosamente espressa, ma semmai subordinata alla parola, e la parola è soprattutto quella della poesia popolare.

Ed ora, prima di procedere alla conoscenza delle singole opere, molto sommaríamente, dovrei dire due parole su ciò che è poesia popolare. Forse si ricorderà l'importanza che ho sempre data a quest'espressione, e molti penseranno che poesia popolare voglia dire proprio la poesia creata collettivamente, la poesia che, secondo

il concetto dei romantici, era il frutto di una massa poetante: se ci richiamiamo al Tommaseo, per citare il caso di un critico, che vive nell'ambito del mondo romantico (romantico dal punto di vista critico), ci troveremo appunto davanti a questa espressione: il poeta singolo, individuale, non esiste, esiste invece una massa poetica, un insieme di persone anonime, ignoranti, non dotte, non colte, le quali creano una specie di eccitazione, di entusiasmo: non si può circostanziare chi sia il creatore di quella e quell'altra poesia perchè s'ha da fare colla collettività. Questo era il segno o il sogno del romanticismo, che ha sempre considerato il problema da un punto di vista molto bello, ma non altrettanto vero. Noi oggi, dopo studi e ricerche, non accettiamo più la teoria della moltitudine poetante, di questo poeta che individualmente si perde nella collettività, ma parliamo d'un poeta che si può individuare, caratterizzare (dico che si può, non dico che si riesca sempre), o per lo meno affermiamo che ogni opera è frutto di un creatore e che pur raccogliendo, come nel caso di Juan del Encina, l'ispirazione e anche qualche cosa di più che l'ispirazione, certi motivi particolari, li ha poi rivissuti, fatti suoi, trasfigurati, e ha dato loro un tono suo personale, in quanto ogni opera d'arte deve portare il suggello della personalità, sotto pena di non essere un'opera d'arte E allora, che cosa vogliamo dire noi con «poesia popolare», se non accettiamo più quella teoria romantica così affascinante? Poeta popolare è colui il quale interpreta il sentimento del popolo, sia che provenga dal popolo nel senso più specifico, sia che s'avvicini al popolo per sua tendenza, per sua spiritualità. Si chiamerà poeta popolare colui il quale riesce a vivere la vita del popolo, in un certo momento, per lo meno, nel momento creativo della sua opera d'arte. Questa è la definizione di Benedetto Croce in una delle sue opere più celebri: «Poesia popolare e poesia d'arte».

Il problema è stato studiato anche dal grande critico Menéndez Pidal, ed anche Pidal ci dà press'a poco la stessa definizione.

PRIME OPERE DI JUAN DEL ENCINA

Passiamo ora alla conoscenza delle opere del nostro Juan del Encina. Ci occupiamo del teatro, ma non si può separare l'Encina drammaturgo dalle altre sue opere, anzi, da quanto ho detto fin'ora, si vede che il poeta s'è plasmato e formato come drammaturgo inconsapevolmente, inconsciamente, quando stava precisamente compiendo un'opera altamente umanistica, cioè quando traduceva e parafrasava le famose Egloghe di Virgilio.

Dicevo già allora che ci doveva essere una preparazione remota, profonda, in questo traduttore: non era un vero umanista, un erudito che si accingesse a tradurre le Egloghe di Virgilio con fedeltà assoluta, ma doveva essere appunto uno che aveva già esercitato l'arte del poeta popolare, e quindi facilmente gli accadde che passò da quella che era una traduzione a quella che fu una trasformazione. Quei pastori di Virgilio parlavano un'altra lingua; non solo, ma con altro mezzo, con altro dialetto, con altra forma: erano cioè effettivamente i contemporanei di Juan del Encina. Questo il poeta non avrebbe fatto se non avesse avuto una certa maestria nella poesia popolare. Leggeremo qua e là alcune delle prefazioni che l'artista prepone alle sue opere. Egli è un poeta di corte: era legato da vincoli di riconoscenza, o intendeva ottenere dei favori, quindi tutta la sua opera, come tutte quelle dei poeti o dei prosatori del Cinquecento, è ricca di dediche, di presentazioni, di introduzioni, di prefazioni. Da queste presentazioni delle sue opere noi coglieremo alcune notizie che ci potranno interessare. Esiste una edizione completa del Canzoniere di Juan del Encina, che raccoglie quasi tutte le sue opere. La prima edizione del Canzoniere è del

1496; segue una serie di edizioni posteriori, del 1501, 1505, 1509, ecc. Quest'opera, insomma, ebbe una vera fortuna. Non ci interessa adesso stabilire quali di queste edizioni sia la migliore. Una delle migliori, delle più complete, mi pare sia quella del 1509, uscita a Salamanca.

Nella prefazione che egli dedica in un primo tempo ai Re cattolici, egli dice precisamente questo:

«Io credo che in questa mia compilazione si avrà molto del cattivo, quanto ci sarà molto di buono, ma io con questo non ho fatto altro che raccogliere le opere scritte dall'età dei quattordici all'età dei venticinque anni».

Egli dunque già in questa tenera età poetava, e le sue opere non furono da lui disprezzate e rifiutate, tanto che le include nel suo stesso Canzoniere.

Poco oltre, per esempio, in un'altra dedica, sempre del suo Canzoniere, agli illustri e magnifici signori Don Fabrique da Toledo e Doña Isabel Pimentel, che erano i Duchi d'Alba, così scrive:

«Pues non digo quanto favorecéis las letras, y ....ingenios».

«Non sto a dire con quale magnificenza voi favorite le arti e gli ingegni».

Così appaiono i tipi dei mecenati spagnoli.

«Coloro i quali volessero che le proprie opere siano sempre verdi, le dovrebbero mettere sempre all'ombra di questi alberi (cioè dei due Duchi) e io con questo desiderio e con questo sforzo ho osato adesso mettere alla luce la raccolta delle mie opere, volendole favorite dalle Vostre Signorie, e la principale causa che mi ha messo a far questo è stato che esse andavano talmente corrette e talmente usurpate (alcune delle mie operette) che ormai non erano più mie, ma si potevano dire opere d'altri». Questo depone sulla fama, sulla fortuna delle sue opere: non erano stampati, ma trascritti, questi *villancicos,* questi suoi *cantares,* e recitati di qua e di là; ed erano disgraziatamente storpiati, travisati, ed egli sentiva il bisogno di dare ad essi una forma stabile, duratura, attraverso la stampa, «perchè in altro modo non si potrebbe ricavare da essi alcun beneficio». (Così rovinati non presenterebbero più alcun interesse).

«Ma io questo non l'ho potuto sopportare, a tal punto che contro di esse si movevano addirittura dei falsi testimoni, e allora mi son messo a raccoglierle. Si sono sforzati i detrattori e i maldicenti a far credere che queste non fossero opere mie, e che queste non avessero alcuna utilità».

Significava una specie di lusinga, questa, per il Duca d'Alba: anche in altra sua commedia, due pastori che parlano sul palcoscenico difendono Juan del Encina dalla taccia di far da prestanome al Duca d'Alba. «Poichè, se si guarda bene, non è vero che le poesie pastorali richiedano meno ingegno delle altre». Altra affermazione molto importante: dice che ci sono dei detrattori che hanno attribuito le sue poesie ad altri, ma ce ne sono stati anche degli altri che hanno detto che, in fondo, ci voleva poca fatica a comporre delle poesie pastorali; Juan del Encina ribatte, e dice: — La composizione delle poesie pastorali ha tanto valore quanto quella delle altre poesie, riferendosi a quelle poesie di carattere aulico, cortigiano, provenzaleggiante e italianeggiante, e ad altre che erano pure e semplici aride imitazioni delle opere latine. Quindi quest'espressione vuol essere la rivendicazione della poesia popolare, della poesia pastorale nel senso vero, squisito della parola. Non confondiamoci con gli arcadi, della poesia che aveva un certo impeto di sincerità, ma poi ha deviato e si è insaccata negli stampi, nelle formule poetiche del Seicento.

Vediamo un altro punto, dove, sempre l'autore, presenta, parlandone più direttamente, la traduzione delle Bucoliche. La dedica è rivolta ai principi Don Hernando e Doña Isabel.

«Io decisi di dedicarVi le Bucoliche di Virgilio, che è la prima delle sue opere dove parla dei pastori, seguendo come dice il Donato (autore di una famosa grammatica medioevale) l'ordine dei mortali il cui esercizio primo fu di sorvegliare i greggi, solo dopo si mantennero di frutti silvestri, dopo cioè che si cominciò a coltivare l'agricoltura. E andando avanti col tempo ci sono avute le guerre, cioè dopo che si formò la classe militare. In questa maniera lo stile del grande Omero mantovano procedette». Cioè: prima una poesia pastorale (le Bucoliche), poi una poesia agricola (le Georgiche), e infine una poesia marziale (l'Eneide).

Del quale adesso (questa frase farebbe capire che si proponeva di tradurre le altre due opere: Por agora = per ora, por entrada = come vestibolo) secondo il mio proposito voglio tradurre le Bucoliche, *trobadas en estilo pastoril,* cioè musicate in stile pastorale.

L'Encina stesso aveva equivocato sul significato della parola *trobar,* cioè, all'italiana: trovare, scoprire qualche cosa, questo l'abbiamo detto prima; qui dice invece *trobadas* = musicate, cantate alla maniera pastorale. Qualcuno potrà dire: le poesie di Virgilio erano pastorali. Ma ci sarebbe molto da obiettare su questo: Virgilio usa parole molto alte, difficili, per suoi pastori. Invece Juan del Encina si preoccupa proprio di creare una poesia pastorale, di far parlare i pastori da pastori, come quelli che lui conosceva e vivevano alle porte di Salamanca.

Viveva alla corte dei Principi, di quei principi di solito estranei alla realtà popolare, ma raccoglieva pure il respiro del popolo: non c'è quindi da meravigliarsi quando vedremo che su una specie di palcoscenico del palazzo dei Duchi d'Alba, ad Alba de Tormes, ci sono dei pastori che parlano come pastori, usano frasi da pastori, in un dialetto che non era certo quello usato alla Corte dei Duchi, nè dei Re Cattolici, il cosidetto *Sayagués.*

E qui affiora il poeta di Corte; «applicando queste Egloghe al vostro glorioso regno» (dei Re Cattolici).

Come Virgilio all'inizio della prima egloga anche l'Encina applica al suo tempo il lamento che i veterani abbiano avuto la divisione delle terre e gran parte degli antichi proprietari siano stati spodestati (e si dice che in seguito a questo lamento Augusto restituisse a Virgilio, se non le terre che erano state prese, altre terre in compenso, o altri mezzi).

Quindi, poesia che non nasconde una certa forza d'interesse; e dice:

«Io ho scritto queste poesie, questi canti, per il vostro glorioso regno».

«Oh, quante volte io mi soffermo a pensare quanti avrebbero potuto compiere queste opere con maggior fortuna, perchè dotati di maggior ingegno».

Ecco l'umanista: «Ma io mi consolo leggendo le parole di Cicerone nel «De perfecto oratore», in cui dice: nel campo delle lettere tutti possono raggiungere una qualche mèta; se non sarà il più alto gradino sarà il secondo, sarà il terzo, il quarto, ecc.».

«Lo stesso è accaduto nei tempi di Omero, di Archiloco, di Sofocle, di Euripide, di Pindaro».

* * *

Continuando a leggere il prologo che Juan del Encina premette alla sua versione delle Bucoliche, incontriamo una idea tutt'altro che peregrina a quel tempo, tutt'altro che particolare, anzi assai diffusa tra quanti conoscevano il latino e lo studiavano e l'amavano. E' un'idea che in un certo senso credo sia stata causa di un qualche ritardo della floridezza e della pienezza della produzione poetica delle lingue neolatine: l'idea che considerava il latino come lingua perfetta, cioè come lingua che si adattasse bene a trattare qualunque argomento, qualunque soggetto, mentre riteneva la lingua volgare, come infantile, difettosa, tale da non poter servire a tutte le esigenze dell'ispirazione poetica. Nel caso particolare di Juan del Encina è veramente strano, veramente degno di riflessione il constatare che un poeta fornito di tante belle qualità, di tante possibilità, prevenendo proprio, come abbiamo già detto, dall'ambiente che avrebbe dovuto essere il meno danneggiato da quest'idea, l'ambiente popolare, un poeta, infine, che non disdegnava di raccogliere nel suo Canzoniere alcune delle proprie poesie giovanili, ci offre il destro di trovare il parallelismo, la continuità di un'ideologia così distruttrice, così soffocatrice, a fianco d'una attività così libera e pregevole qual'è l'attività ch'egli esplica nella composizione delle sue numerosissime poesie.

Leggiamo questa frase: «Io trovo molte difficoltà nella traduzione di quest'opera per il grande difetto di vocaboli di cui è affetta la lingua spagnola in confronto alla latina. Di qui proviene che in molti luoghi non ho potuto dar loro la propria significazione, tanto più che, per ragioni del metro e delle consonanze, sarà cosa obbli-

gatoria alcune volte adoperare parole improprie e aumentare o diminuire secondo il caso le espressioni che secondo la mia idea avrebbero dovute essere adoperate a maggior proposito».

Queste parole provano, ancora una volta, come l'artista, spesso quando vuol lasciarsi andare a considerazioni di carattere critico, corre il rischio non solo di sbagliare (che sarebbe il meno), ma di trovare anche qualche volta nella sua ideologia una vera rete da cui non può districarsi. Se non operasse poi il rinnovarsi dell'ispirazione, l'impeto interiore dell'artista il quale deve la creazione artistica a una certa esigenza insopprimibile, a un intimo imperativo, direi quasi che molti artisti non avrebbero creato i propri capolavori, perchè si sarebbero lasciati aggrovigliare, confondere dai pregiudizi di critica. Ed un caso tale è molto tipico. Poi, nell'argomento che egli prepone ad ogni egloga (e va ricordato quanto diceva nella sua prefazione ai Re Cattolici) ha detto che avrebbe applicato ai fatti gloriosi del loro regno precisamente l'argomento delle sue Egloghe.

Ne riporto uno per far capire cosa fosse questa specie di applicazione d'un argomento antico a fatti moderni.

Prima egloga

Argomento

Melibeo parla nella persona dei cavalieri che furono spogliati dai loro beni in quanto furono ribelli, congiurando con il re del Portogallo che si ribellò a quello di Castiglia, e con lui andarono sparsi per le regioni della Castiglia in lotta e in contrasto. Titiro parla in nome di quelli che si pentirono e furono restituiti al loro primitivo stato, e va toccando il tempo in cui regnò il signor Don Enrico IV, cominciando il suo governo con tanto rigore di giustizia che non meno fu temuto di quanto fosse lodato perchè potente, ma alla fine andò rilassando il suo potere, andò indebolendo la sua giustizia, e diede luogo a che nel cuore dei suoi sudditi a bandiere

spiegate i vizi e i furti s'impadronissero, per il qual rimedio i così eccellenti principi, che Dio conservi, sono venuti e hanno restaurato l'ordine». Tutto questo per far vedere qual'era questa specie di mentalità di sottomettere la poesia a qualche cosa di pratico, di molto concreto; come abbiamo visto e detto parecchie volte, che in molta letteratura la poesia non ha la sua indipendenza e libertà, così vediamo qui che certa forzata interpretazione viene applicata ad una poesia di molti e molti secoli anteriore. Nelle opere del 400 e 500 italiano troveremo lo stesso fatto; così l'applicazione che Ludovico Dolci fa delle varie stanze dell'Orlando Furioso. Ogni canto del poema è preceduto da una specie d'inquadramento di carattere esplicativo, in cui, cioè, tutto quello che il poeta ha detto è presentato come un simbolo, come un'allegoria che dev'essere adattata e spiegata secondo un'ideologia molto moraleggiante. Siamo davanti a un'interpretazione assai forzata, che però non infirma il valore dell'opera.

Un'altra opera composta dal nostro poeta è precisamente «*El triunfo de Fama*» opera veramente allegorica, che porta con sè ancora il suggello dello schietto Medioevo, in cui la poesia allegorica, simbolistica, è la poesia dominante. Anche il nostro poeta, di cui stiamo studiando il dualismo tra popolarismo ed umanesimo, nel suo passato ha bruciato l'incenso alle allegorie medioevali.

In quest'opera c'è la casa della Fama, (le Ancelle delle Fama), egli giunge in una specie di valletta amena, e trova dei poeti che lo confortano: è molto abbattuto, perchè la sua capacità artistica è assai limitata, perchè non ha ancora intrapreso l'alto volo a cui dovrebbe librarsi ricordando i poeti dell'antichità.

Argomento

«Dopo trascorsi il mese di marzo e il mese di aprile, trovandosi già al principio del mese di maggio, Juan del Encina diede principio a mettere insieme tutte le dieci Egloghe di Virgilio, volte dal latino alla nostra lingua castigliana e da lui poetate nello stile

pastorale..., ma dopo, desiderando scrivere alcunchè dei suoi più lodevoli fatti, in altro stile molto più alto, faceva con se stesso delle tristi, amare considerazioni, e non si trovava degno di scrivere cose di tanta sublimità, di tanta maestà, perchè credeva che gli mancasse il sufficiente sapere per eseguire quanto era necessario». Sarebbe un'occasione molto bella per ritornare su quello che ho detto poco fa e approfondirlo: il poeta considera la poesia come pura tecnica, come puro sapere, non come frutto d'ispirazione interiore; la quale, naturalmente, per concretarsi, per realizzarsi al di fuori, ha bisogno d'una certa sostanza di conoscenze, di capacità tecniche, senza dubbio, (si potrebbe essere poeti potenzialmente, cioè nella capacità fantastica, interiore, per così dire, e non essere poi capaci di tradurre in parole esterne, in ritmi, in motivi, in melodie, quanto si è sentito interiormente). Forse è accaduto a tanti e tanti così; però il caso a cui mi riferisco in questo momento è leggermente diverso: c'è una concezione che direi tristemente scolastica, in quanto egli misura la sua capacità poetica, non da un punto di vista puramente interiore, ma da un punto di vista esterno, tecnico, alquanto materialistico. Egli, di fronte ai capolavori dell'antichità, a un Pindaro, a un Sofocle, a un Euripide, a un Omero, a un Virgilio ,egli, che allora ha deposto la penna dopo aver compiuto la sua traduzione, la sua parafrasi, (e non dimentichiamoci che anche nella sua versione egli non aveva altro che imitare il suo maestro: anche il Nebrija aveva composto un'opera intitolata appunto: «Parafrasi Virgiliana») si sente sgomento: s'è lasciato suggestionare da quell'idea che il latino è una lingua perfetta, altissima, mentre lo spagnolo è una lingua povera, difettosa, a cui mancano tanti termini. In realtà lo spagnolo, il castigliano del secolo XV, è lingua ricca d'una bellezza, d'una semplicità, d'una freschezza veramente mirabili, veramente straordinarie; direi quasi (altra posizione molto ardita e fors'anche molto criticabile) che l'idioma spagnolo del XVI e XVII secolo sarà qualche volta tronfio, ricalcato su certi modelli, su certi esemplari; mi par quasi di poter dire che perderà un po' della sua geniale struttura. Tuttavia non è ancora quella lingua ampollosa, rimbombante, turgida del periodo barocco, bensì quella del

periodo aureo della letteratura spagnola. Ebbene, nonostante noi diciamo che questo periodo è un periodo aureo, mi pare che sia troppo impersonale, troppo nutrito di cultura, di erudizione, troppo spinto a ricalcare modelli dell'antichità classica. Invece la lingua del secolo XV è per me una lingua ingenua, una lingua tutta brio, virginea. Per disgrazia, il nostro Juan del Encina si lamenta, dice che lo spagnolo non è il latino. Qui dobbiamo sentire la perniciosa suggestione del classicismo: tocca a noi liberarci da questa mentalità, ci dobbiamo straniare da questo indirizzo di considerar bello soltanto ciò che per due terzi ha dell'impersonale, dell'erudito, dell'imitazione; estraniare cioè da tutto quello che non è poetico, da tutto quello che non è veramente artistico. E' una mentalità che gli spagnoli hanno ereditato in modo particolare da noi italiani. Ancora poche parole su questo argomento, continuando a leggere quanto scrive l'Encina: «Ma dopo, desiderando scrivere qualche cosa dei suoi lodevoli fatti (delle sue vicende, di quello che gli è accaduto) in un altro stile, più alto...». Ecco un'altra parola molto impegnativa, e molto falsa: come se esistessero stili più o meno alti! Gli stili sono tutti egualmente alti: quello che si pretende è l'unità di uno stile, di un'opera. Non più stili, non più categorie, ma uno stile eguale. Voglio dir questo: che bisogna far sì che un'opera sia svolta in tutta la sua ampiezza in una coerenza di tono, come una composizione musicale, che non può avere degli scompensi, degli alti e bassi, ma deve mantenersi allo stesso livello, il che non vuol dire monotonia, assenza di movimento, ma unità di creazione, e di concezione. Sono concetti difficilissimi a spiegarsi, questi, ma se, leggendo una poesia del Petrarca, si trovasse una parola sconveniente, ci si meraviglierebbe, ci si stupirebbe, ma non altrettanto stupore proveremmo trovandola nelle lettere dell'Aretino; così pure, per riferirci a un campo spagnolo, se leggendo le famose «Coplas de la Panadera», si trovassero delle parole sconvenienti: siamo nell'ambiente, nel tono, nella categoria dello stile «sconveniente». Niente parole pulite, o anche polite. Ma non così pensa il nostro Juan del Encina, chè egli parla di uno stile più alto, di parole più risonanti, più magniloquenti; egli, che fortunatamente sa creare opere così

fresche e aderenti all'anima popolare, quando poi riflette, quando pensa, è, come ho già detto, ipnotizzato da questa falsa mentalità, da questa concezione di erudizione, tanto che se non avesse avuto una reazione interiore di ispirazione, di spontaneità, non sarebbe più riuscito a poetare.

Quando è scoraggiato, e dice che il suo sapere è insufficiente, si trova vicino alla fonte Castalia, dove sono i poeti e le Muse, dove beve, e vede molti poeti, che bevono *per cobrar aliinto,* cioè per acquistare aire, forza, respiro; tra questi vede Juan de Mena, un poeta famoso per la sua composizione del «Laberinto della Fortuna», il quale lo avvia alla Casa della Fama e gli dà forza per scrivere nel predetto stile questa seguente opera (o l'opera nata morta, perchè un'opera che ricorre soltanto a questo stile artificioso, convenzionale, che va quasi rubando agli altri). Qui non c'è nemmeno da accusare Juan del Encina di plagio: lo dice lui chiaramente che l'ha imparato da Juan de Mena, e naturalmente lo stile di questo si ripete in quest'opera, e non c'è più lo stile di Juan del Encina. E' però curioso, ed è il caso di distinguere qui un Juan del Encina che noi rifiutiamo e uno che noi ammiriamo: quello che noi rifiutiamo lo rifiutiamo per ragioni che sono chiare, precise, evidenti; quello che ammiriamo è quello delle Egloghe, di quelle deliziose egloghe tutte intessute di motivi popolari, di glosse, di *villancicos.* E dopo quest'opera, come ho detto, nata morta, nel suo Canzoniere si parla di *unos disparatos,* di alcuni spropositi (cioè, sono poesie che sembra al poeta siano sfuggite quasi, in occasioni, in circostanze speciali). Per esempio ce n'è una, la prima, dove Juan del Encina, in nome di un *galán,* di un giovane innamorato, scrive alla sua amica, per la quale aveva perduto tanto tempo, ed anzi era stato per colpa sua esiliato, sfuggito da tutti, da tutti abbandonato. E' una poesia amorosa, ma una poesia di quelle che piacciono, una di quelle poesie fresche, semplici: non ha quella toga, quei paludamenti della poesia del «*Triunfo del Amor*» o della «*Casa della Fama*» ecc. Proprio queste cose abbandonate, trascurate, sono quelle che piacciono, quelle che la critica ha abbandonato per la loro mancanza di magniloquenza. E vorrei comin-

ciare un discorso assai lungo ed è appunto sull'origine della poesia popolare. E' una specie di termine contraddittorio, questo: origine della poesia popolare, in quanto la poesia popolare è sempre esistita. Da quando l'uomo è venuto al mondo, in certo senso ha sempre poetato, e quando l'ha fatto liberamente, semplicemente, ha sempre poetato in modo popolare. Quindi questo potrebbe essere un titolo un po' traditore. Però io mi riferisco a dei concetti più chiari, più precisi, e, se vogliamo, più delimitati. I critici, studiando la letteratura spagnola avevano, come ho detto, trascurato la poesia che è caratteristica per la sua semplicità, per la sua freschezza. S'erano limitati a considerare, a studiare quella poesia che tante volte abbiamo già citata, quella provenzale o provenzaleggiante, o italianeggiante, la poesia assai ricca di elementi umanistici, e non si degnavano di guardare l'altra. Invece, cambiano le cose col Romanticismo, il quale tende a valorizzare il popolo e a considerare le tradizioni e le leggende di una nazione come elemento vitale, essenziale alla vita spirituale della nazione stessa. I romantici hanno una grande benemerenza in questo, in quanto hanno trasportato l'attenzione da quel mondo di pura erudizione, di pura cultura, al mondo invece della semplicità, della «incultura», vorrei quasi dire, e così hanno colto nel segno, in quanto hanno portato il vero interesse in un campo dove l'arte è veramente bella, veramente alta, veramente ricca, ed è ricca anche se non si sa chi ne sia l'autore, quando sia stata composta quella certa opera. Certa poesia che si è presentata anonima, è alle volte molto più bella di quell'altra che si presenta con tanto di nome d'autore, luogo di provenienza, con la chiara espressione delle fonti a cui è ispirata. Anzi, i romantici sono giunti addirittura all'esagerazione di considerare poesia soltanto quella che era anonima, di considerare veri poeti soltanto gli ignoranti, quelli che non sapevano leggere nè scrivere. Il poeta era un essere privilegiato che veniva investito da una specie di soffio soprannaturale che lo spingeva a poetare, tanto che non avrebbe saputo lui stesso rendersi veramente conto di quello ch'era accaduto. E questo non il poeta, ma tutta questa specie di società poetante, questa massa che collettivamente produceva opere d'arte.

Ed è per questo che la letteratura spagnola ha affascinato i romantici, perchè i romantici hanno visto in essa, che fra le sue opere più belle conta il *Romancero*, cioè la raccolta delle romanze, innumerevoli componimenti popolari, proprio la letteratura ideale per loro, la letteratura tipo, quella letteratura che doveva secondo loro esser l'unica degna di stima, di apprezzamento e di esaltazione. Da questi primi passi, fatti in un modo un po' impulsivo (non possiamo pretendere che i critici di cento e più anni fa vedessero le cose come noi le vediamo, in quanto non avevano certe possibilità di approfondimento), possiamo constatare la vera virata di bordo che hanno dato i romantici, quasi disprezzando tutta la poesia anteriore (e questa era un'esagerazione nociva) e rivolgendo invece tutta la loro affannosa, ansiosa attenzione verso questa poesia collettiva, anonima, che rispondeva ai loro ideali. Da allora, tra gli studiosi della letteratura spagnola incomincia a formarsi una corrente di cui dovremo occuparci un momento per vedere selezionate poesia e poesia: quella erudita, un po' ricercata, e quella semplice, spontanea, la poesia vera.

PROBLEMI CRITICI

L'argomento che avevamo cominciato a trattare poco fa era quello della lirica popolare, di cui abbiamo già parlato parecchie volte e su cui ritorniamo ancora una volta.

Non si può, dicevo, studiare il Teatro spagnolo del primo Rinscimento se non si conosce il tono, l'indirizzo della poesia popolare. Si è detto che la poesia popolare è stata di solito molto trascurata da parte degli studiosi anche per mancanza di testi. Questa poesia libera, spontanea, semplice, che sboccia qua e là un po' inavvertita, non è di solito consegnata negli scritti; la si trasmette di solito oralmente. La si canta, la si recita, ma di rado se ne occupavano i collettori dotti di poesie, coloro che compilavano i Canzonieri. Non la trasferivano nei canzonieri, nelle cosidette sillogi o raccolte, perchè fino ad un certo tempo fu disprezzata.

E allora per questo, mancando in gran parte i testi, la documentazione, la testimonianza di questa poesia antica popolare, di essa s'è poco parlato dai critici. E' stato il romanticismo soprattutto, dicevamo, che ha attirato l'attenzione degli studiosi su questa produzione. In Ispagna noi dobbiamo ricordare un certo numero di studiosi, la cui vita appartiene ad un passato ancora recente, e dei quali, anzi alcuni vivono ancora, che si sono interessati molto alla poesia popolare. In modo particolare ricordiamo il celebre Marcelino Menéndez y Pelayo, che ci ha offerto, possiamo dire per primo, un'antologia completa di poeti lirici castigliani in tredici volumi. L'opera è molto importante, sebbene interrotta. Nei primi volumi precisamente, abbiamo qua e là dei componimenti di carattere popolare, mescolati naturalmente con altri di carattere au-

lico, un po' provenzale. Bisogna riconoscere a proposito di questa poesia di cui si occupa Marcelino Menéndez y Pelayo che qualche volta alcuni dei componimenti riprodotti vennero sì raccolti nei canzonieri, ma in piccolo numero. Il più è rappresentato da poesia aulica, provenzaleggiante o italianeggiante, erudita, e il rimanente, quindi in piccola misura, da poesia popolare; la troviamo alle volte mescolata, e alcune volte accade anche questo, che alcuni poeti, pur essendo poeti che si sono compiaciuti nelle loro opere di riflettere temi un po' convenzionali, un po' di maniera, accade anche che in uno stesso componimento si orientano verso un motivo o vari motivi popolari.

Quindi conosciamo componimenti il cui indirizzo è in parte popolare e in parte di carattere convenzionale, erudito: si nota una specie di dualismo. In questo momento possiamo pensare al Marqués da Santillana, uno dei più celebri poeti del Quattrocento spagnolo.

Altro valente studioso del nostro tema è stato Menéndez Pidal, tuttora vivente, che, fra l'altro, scrisse un saggio intitolato precisamente: «*Orígines de la lírica*», oggi raccolto in un volume di «Estudios literarios», molto sviluppato. In esso egli dice in modo molto documentato e profondo precisamente quello che abbiamo detto adesso. Menéndez Pidal ci ricorda certi gruppi di poesie, di canti, il cui titolo stesso fa comprendere che dovevano essere popolari e popolareggianti. Così abbiamo i *cantos de siega*, cioè canti della mietitura (segar = mietere), e quindi canti per i contadini mentre lavoravano nei campi; *cantos de molino* (le figure del mugnaio e della mugnaia hanno una certa parte, una certa azione nella poesia popolare); *cantos de romería*, ossia dei pellegrinaggi, ed erano quasi sempre religiosi; (*quasi*, e *non sempre*, perchè fra essi abbiamo anche canti amorosi svolti insieme al motivo della «romería». Roma era il luogo del pellegrinaggio per eccellenza e del suo nome deriva «romeria»); *cantos de amor*, in quantità sovrabbondante: pur non essendosi conservati naturalmente tutti, possiamo esser sicuri che erano i più usuali, i più soliti, quelli che ci offrirebbero miglior testimonianze dell'andamento popolareggiante. Nello stesso am-

bito della poesia lirica si devono citare, per lo meno altri tipi di componimenti comuni, come ispirazione alla lirica aulica, convenzionale, provenzaleggiante e a quella popolare, in quanto, pur apparentemente sembrandoci dei canti aulici, ricercati, convenzionali, in realtà hanno invece uno sviluppo fresco, ingenuo, non imparaticcio, artificioso, ma scaturito da una vena di immediatezza, di semplicità. Perciò non bisogna trascurare di citare certi componimenti che appartengono a quella poesia italianeggiante, provenzaleggiante, ma che sono spesso magnifiche perle di schietta e ingenua poesia.

Fra questi ricordiamo un tipo di componimento dal titolo *debate,* tipo antichissimo e proprio non soltanto della letteratura spagnola (equivale al *contrasto* italiano). Dobbiamo al Menéndez Pidal di averci fatto conoscere alcuni di questi *debates* perduti, che nessuno conosceva: egli li ha trovati e pubblicati. Famosissimo quello della «*Razón de amor*» (*razón* = scambio di vedute, di battute, specie di dialogo in cui sono due personaggi, o due cose personificate interloquiscono, a domanda e risposta; molte volte può essere un componimento musicabile, altre volte invece vuol essere proprio un dialogo anche in prosa).

Abbiamo il «*Debate de Hélena y María*», a sfondo amoroso. Così abbiamo un'altro tipo di componimento che spesso offre quei caratteri di popolarismo, cui ci riferiamo spesso, ed è la *pastorela.* E' un canto il cui personaggio è la pastorella; di solito questa pastorella incontra un galante, un cavaliere, o un pastorello che la invita; essa resiste, e s'inizia anche qui una specie di contrasto, ma in una cornice pastorale. Da questa *pastorela* si può dire che un tipo leggermente differenziato che si chiama in Ispagna *serrana* o *serranilla* (che è il nome più solito): *sierra,* in Ispagna, significa un'altura, o un gruppo di alture, e *serrana* è la donna che vive nella montagna: donna forte, robusta, direi anche, come tipo, un po' rozza, un po' rude, che si differenzia molto dal tipo della pastorella, sempre graziosa, cordiale, gentile, mentre la *serrana* è un tipo scontroso e aspro, in un certo senso repellente. In questo altro componimento è spesso la *serrana* che invita all'amore il cavaliere.

Abbiamo moltissimi componimenti detti *serranillas*, perchè questa fu trattata anche da moltissimi poeti convenzionali. Conosciamo uno studio molto fine di uno ispanista italiano, Ferruccio Blasi, intitolato appunto «*La serranilla spagnola*», pubblicato nella rivista del compianto Prof. Bertoni, «Archivium romanicum», 1941, Vol. XXV.

Terzo tipo di componimento è il *sirventés* (in italiano: sirventese), tipicamente provenzale, in cui vive certa tendenza satirica, alcune volte con allusioni un po' forti, un po' violente. Poi la *balada* (ballata), tipicamente provenzaleggiante; in questa direi che meno frequentemente appaiono i motivi popolari di cui ci occupiamo. Viene poi la *canción*, più o meno ampia, più o meno distesa: è il componimento più noto, con una moltitudine di forme, e continua anche oggi in tutta la poesia spagnola. Cito infine l'*alba*, specie di canto mattutino che ricorda anche la serenata: è il canto che innalza l'innamorato alla sua innamorata al mattino presto. Tutti questi componimenti alcune volte contengono elementi popolari, per noi molto interessanti e ricchi e quindi non sono da trascurarsi.

Ancora un'osservazione, ed è questa: nella letteratura spagnola, o meglio ancora nella letteratura della penisola iberica, la poesia provenzale, che eserciterà poi una specie di predominio nelle corti, (secoli XIII, XIV, e parte del XV), è penetrata per due vie. Una è la *via catalana*, perchè i catalani furono forse tra i primi che nella penisola iberica, parlando il provenzale, (dialetto lemusino) introducessero nella penisola iberica la poesia provenzale. Un'altra via fu quella che andava a Santiago di Compostella, chiamata *via della Francia*. Questa strada, percorsa da pellegrini e da giullari costituiva una specie di transito con le opportune soste. I paesi e le città soprattutto i castelli lungo questa via accolsero anche la poesia provenzale, che, giunta nella Galizia, vi prese stanza e diede luogo a quella fioritura meravigliosa della poesia galaico - portoghese. Fu tanto importante, diciamo, questa stabilizzazione della poesia provenzale in lingua galaico - portoghese, che quest'ultima è la lingua tipica della canzone lirica: diventa la lingua di moda quando si vuol cantare un qualche motivo lirico. (In altro campo, è noto che

nel Medioevo, nel Rinascimento, e anche dopo, non si usava trattare certi argomenti che in latino: come si aveva la lingua convenzionale latina per certi trattazioni, così ne abbiamo una per gli argomenti di carattere lirico).

Quando entrò in Castiglia questa forma provenzaleggiante, non è detto che non esistesse già una poesia locale, «autoctona», ch'era nata e si sviluppava sul luogo. Potevano avervi esercitato influsso gli arabi poichè tutto il Sud della Spagna, fu dominato dagli arabi, però il Sud non gravitò che in parte, letterariamente parlando, sulla Castiglia; vi troviamo forme, movimenti, indirizzi poetici di carattere schiettamente arabo, schiettamente meridionale. Nei cantari andalusi conosciamo una forma di strofa chiamata *zejel* che è precisamente una testimonianza dell'influsso arabo .Esso è costituito da una specie di frase iniziale, poi di tre versi monorimi, e questa strofa vien ripetuta ancora due o tre volte per tutto il componimento. Ora, si è parlato e discusso di un influsso di questa poesia orientale, andalusa, sulla poesia castigliana in particolare e forse anche (questione questa discussa e discutibile) sulla stessa poesia provenzale. Comunque, possiamo dire che la poesia castigliana che riceve in un certo senso dal Nord influssi provenzali, avrebbe anche subito dal Sud altri influssi: bisogna guardare tutta la realtà com'essa è stata. Riporto, per far vedere cosa sia, uno zejel:

> «Entra Mayo y sale Abril
> Tan garridico lo vi venir
> entra Mayo con suo flores,
> sale Abril con suo amores
> y los dulces amadores
> comienzan a bien servir...

Motivo trasparente, semplice, eppure così fresco, così profumato di semplicità.

Però, continuando la nostra trattazione, dobbiamo ricordare che esistono due o tre forme veramente tipiche di poesia castigliana sin dalle sue origini, a quanto sembra: quella poesia che s'è svi-

luppata per proprio conto (indipendentemente caso mai da questa poesia provenzale che dominava la parte nord della Spagna), questa poesia ha avuto delle forme sue, che non sono per nulla scomparse anche quando la lirica provenzale si affermò in Castiglia, per cui parallelamente in Ispagna si svolge una poesia provenzaleggiante e una poesia popolare che fu trascurata, non raccolta che in minima parte nei canzonieri, nelle sillogi poetiche. Ora, una delle forme tipiche in cui si concretizza la lirica popolare castigliana è il cosidetto «*villancico*» (*villán* vuol dire villano, l'uomo che vive nella *villa*, nel borgo, quindi uomo della campagna: non pastore, ma uomo che pur vive a contatto della vita semplice dei campi). La forma così comune, così solita del *villancico* si ripete, si rinnova in tutta la nostra poesia spagnola. Il *villancico* è formato da un motto, una frase iniziale, costituita da due o tre versi liberi (uno dei caratteri più evidenti di questa poesia è la grande libertà). Il motto iniziale viene ripreso nello sviluppo della poesia, glossato, cioè commentato, svolto in strofe anch'esse varie di formazione, e alla fine si viene a ripetere l'inizio, cioè quel motto iniziale, frase poetica iniziale. E' un componimento confuso, che ha una sua armonia costruttiva molto evidente: questo motto che viene ripetuto, questa frase poetica ripetuta, prende il nome di *estribillo*, cioè verso o versi ripetuti con una certa periodicità in seguito allo sviluppo del componimento. Il *villancico* è una delle maniere più belle, più genuine della poesia castigliana. Alcuni hanno osservato, e non so con quanta giustezza, che ha un carattere eminentemente narrativo. E' vero, e del resto non possiamo negare che la poesia castigliana in genere abbia una tendenza assai narrativa: il temperamento castigliano è un temperamento d'azione, combattivo; le sue lotte secolari con i mori l'hanno costretto allora ad una vita di movimento, quindi la sua poesia è una poesia che racconta le azioni, le geste, le imprese che si sono svolte; l'epica spagnola, ch'era stata ignorata, ha ripreso anch'essa valore, e molti se ne sono occupati. Quindi la tendenza epica o narrativa della poesia spagnola è indubbia, per cui alcuni, e fra gli altri studiosi Guillelmo Diaz Plaja, in un'opera intitolata «La poesía lírica española», nel presentare un quadro

d'insieme di tutta la poesia spagnola (Barcellona, 1937), sostiene in un certo passo che il *villancico* ha una forma tipicamente narrativa. Non mi pare di dover convenire con lui su questo: la potrà avere in certi momenti, ma dalle opere che conosco mi pare che questo carattere di narratività non sia evidente. I canzonieri in tutta la loro estensione, o misti, sono i tre grandi canzonieri medioevali, non soltanto spagnoli, ma iberici, anzi con prevalenza galaico - portoghese. Possiamo dire che qua e là abbiamo anche delle presenze di lirici castigliani di nascita. Il primo di questi canzonieri è il *Cancionero da Ajuda*, che contiene appunto qualche cenno di primitiva lirica. E' di tono essenzialmente antico e fu pubblicato dalla celebre studiosa Michaëlis de Vasconcellos nel 1904. Invece gli altri due canzonieri, che sono il *Canzoniere Vaticano* e il *Canzoniere Colocci - Brancutti* (dal nome dell'umanista che per primo lo possedette) contengono maggior copia di poesia tipicamente popolare, specialmente le «Cantigas de amigo».

Il Canzoniere Vaticano fu pubblicato da Teofilo Braga, studioso portoghese, nel 1878, e l'altro dal Molteni in Germania, a Halle, nel 1882.

Ed ecco l'esempio di un *villancico*:

«Tres morillas me ennamoran
  En Jaén
Axa y Fátima y Marién.
Iban a coger olivas,
Y hallábanlas cogidas.
Tres morillas tan garridas
  En Jaén
Axa y Fátima y Marién.
Y hallábanlas cogidas,
Y tornaban desmaídas
Y las colores perdidas,
  En Jaén
Axa y Fátima y Marién.
Tres moricas tan lozanas,

Tres moricas tan lozanas
Iban a coger manzanas
En Jaén
Axa y Fátima y Marién.

«Tre morettine innamorano a Jaén: Axa, Fátima e Marién. Andavano a raccogliere olive e le trovano già raccolte, tre morettine così belle, così graziose, in Jaén, Axa, Fátima e Marién. E le trovano già raccolte, ed esse svenivano e perdevano i loro colori in Jaén, Axa, Fátima e Marién. Tre morettine così graziose andavano raccogliere mele a Jaén, e le trovavano già raccolte...ecc».

Certamente questo componimento era fatto per essere accompagnato dalla musica.

Apriamo la prima egloga di Juan del Encina per conoscere direttamente le opere del teatro del primo Rinascimento spagnolo. Sappiamo che questa rappresentazione del nostro poeta fu composta per il Natale del 1492, l'anno in cui l'umanità si orienta sia in Ispagna, con la fine della dominazione degli arabi, grazie alla conquista di Granada, sia nel mondo tutto con la scoperta dell'America, verso nuovi sviluppi di civiltà. Con ciò si suol anche riconoscere che il Rinascimento lungi dall'essere un semplice fatto letterario è formato invece da un complesso di fattori storico-sociali.

Nel salone del palazzo dei Duchi d'Alba in Alba de Tormes dove si rappresenta l'egloga dell'Encina appare, come primo personaggio, il pastore Juan che probabilmente non è altro che il poeta stesso e così dice: «Dio vi salvi, buona gente! In verità sono qui, dico, per vedere la nostra signora: eccola essa è tutta splendore. O la mia vista m'inganna o essa è là senza dubbio. In fede mia le porto un dono di poco valore, ma di tutto cuore: lo prenda Vostra Signoria.

Non pensiate a qualche cibo, non è roba da mangiare, ma sono delle belle notizie per usarvi cortesia. Io davvero tengo in gran conto il soddisfarvi più che ogni altro nel mio villaggio. Tutti vi debbono lode. Ma chi vi saprà far onore come si conviene anche se è pastore tra i migliori? Al nostro signore, io dico: a chi

dobbiamo maggior riconoscenza che non a voi? Quante volte io lo chiamo il nostro Cesare, poichè derivando egli da buon albero non può essere che così. Ben si direbbe che rassomiglia al gran figlio di Priamo! Se con questo io lo esalto più del giusto lo dica il suo gran potere. Già lo temono in verità dentro i confini di Francia e di Portogallo, poichè sanno per certo che alti come lui non trovarono per certo. Egli, affè, con le sue forze ci difende e ci protegge, poichè non appena muove il piede che già lo temono oltre i monti e oltre i mari. Egli è così giusto e così perfetto, così pronto a punire ogni furto che i lupi più affamati fuggono anche più lontano dal suo gregge. E nei termini dei suoi domini la terra è sì ben lavorata che il più povero e disgraziato ora si dispone, e sia lode a Dio, di pane in abbondanza oltre a quello dell'anno scorso».

Le espressioni di questo primo festone sono alla fin fine un po' manieriste e rispondono ad una specie di etichetta dalla quale il poeta cortigiano non può esimersi; tuttavia sono messe in bocca al personaggio che le dice con certa opportunità. Si notino poi le allusioni alle imprese di guerra dell'epoca, agli urti con la Francia ed al vicino Portogallo che con l'andar del tempo dovevano poi trasformarsi in vere e proprie guerre, ben disastrose per la Spagna. Si avverta il tono popolare, anzi pastorale, proprio del contado, con cui parla Juan. E' probabile che certe espressioni un po' rudi e grossolane suscitassero il buon umore degli spettatori. «*Asmo*» deriva probabilmente da «*aestimo*» credo; «*soncas*» = in verità; «*la visera*» = sta per la vista, gli occhi. «*Abitas*» = rimpinzare (bito, segno, pietra che serve di termine, giunger al termine); «*pracar*» invece di «*placar*», si noti il frequente scambio tra la *l* e la *r*; «hueste» per «fueste» in cui si vede come il dialetto soyagnés, come pure il leonés di cui esso è parte, perde la *f* anche davanti il ditt. *ue* ch'è l'unico caso in cui il castigliano la conserva.

Significativo anche l'elogio che il poeta rivolge alla buona amministrazione del duca che fa coltivare le terre del suo «conseyo» per cui quando ancora non è consumato il raccolto dell'anno precedente «aneyo» già si ha il nuovo. Si presenta il secondo attore di nome Matteo che fa le sue meraviglie per trovare Juan in casa del

duca: «Oh Giovanni, Giovanni, figlio della Pasquala! Guarda, guarda qui sei tu? *Giovanni*: Ebbene, ebbene che è stato? Devi forse aver tu il controllo? «*Alcabala*», vorrebbe dire tributo, dazio. *Matteo*: Presumi di esser tanto fino che ti arrischi a startene in palazzo? Questo è un andar ben fuori carreggiata! Pensi forse di essere fatto per vivere a corte? No, no: non ti viene certo dalla tua famiglia — *Giovanni* — «Come non mi deriva dalla mia nascita? Taci, taci animo perverso, che non smentisci mai la tua cattiveria, tu come tuo Dio. Quando ora con tutto il freddo, ti dai d'attorno a latrare — che cosa farai nell'estate, quando per invidia del mio bene ti si arderanno le viscere?»

Il dialogo procede spigliato e vivo di umore e risentimento. Il teatro saprà poco a poco portar sulle scene la vita in tutta la sua varietà di sentimenti e di situazioni. Così triste andava incontro alla vita e non si chiudeva in se stessa, condannandosi irrimediabilmente alla morte. Juan del Encina imprimendo questo ritmo alle sue rappresentazioni schiude orizzonti alla drammatica Spagnola e prepara la strada al grande Lope de Vega nelle multiformi manifestazioni artistiche.

Matteo — Che infelice pastore, fra i più malvagi della brigata! Non vali ancora quanto un'anatra e ti credi dotato di tanti pregi — *Giovanni*: spegni questa invidia che in te dimora: che avresti anche più rabbia se sapessi il lavoro che or ora offersi alla nostra signora. *Matteo*: smettila di dire sciocchezze, che ne ricavi ben poco vantaggio. Io conosco ben ciò che sai fare e ti assicuro che tutto messo assieme non vale due pagliuzze. *Giovanni*: non hai tu visto i gioielli che porto sotto la zimarra. Questi lavori che tu disprezzi sono avanzi della tavola e briciole che cadono dal mio paniere. *Matteo*: io ti giuro per San Pelaio che chiunque ti disprezzerà. Che non hai mai succhiato nemmeno una goccia di buon latte in vita tua».

Indubbiamente i gioielli alludono a qualche scritto, forse alle poesie precedenti alle egloghe che Juan del Encina aveva composto. Matteo dal canto suo forse rappresentava quella schiera di poeti invidiosi che criticavano e colpivano il nostro Encina con i loro

strali avvelenati d'invidia. Con questa interpretazione l'egloga assume un valore di realtà che può anche spiegare il calore con cui rimbalzano botta e risposta di vivace dialogo. La vivacità di simili situazioni la troviamo in molte opere anteriori all'Encina, più dall'Arcipreste de Nita, al Corbacho, alle Endechos de Jorge Manrique, a la Corcel de Amor, poichè la letteratura castigliana sempre animata di popolarismo era volta ad ogni forma sciolta e immediata. Il nostro drammaturgo non farà che trasportare nel suo repertorio questi accenti così freschi e briosi, motivati, anche come si è detto, dall'interesse intimo che per il poeta presentava l'occasione di difendersi dalle accuse lanciategli contro dalle male lingue. Né gli spettatori si annoiavano, poichè ne erano forse ben al corrente.

Dal contatto che si è già avuto con Juan del Encina, contatto molto superficiale ancora, e che cercheremo di approfondire, si può aver afferrato un poco di quello che è il carattere del teatro spagnolo del Primo Rinascimento. Teatro elementare, come si è detto, semplice, lineare: qualche volta un semplice schema, un semplice cenno; che tende a conservare istintivamente un tono di ingenuità non possiamo pensare a un preordinamento, a una volontà preconcetta che tutto dispone secondo un piano molto cosciente e formulato con chiare idee. Sappiamo che il nostro autore ha creato i suoi drammi un po' per passatempo, per svago, probabilmente; anzi, affermiamo che la sua è un'improvvisazione. I primi *autos* furono composti in occasione di feste, di ricorrenze natalizie alla corte dei duchi d'Alba, e quindi, ripetiamo, se essi rispondevano a esigenze di immediatezza, di spontaneità, non sono composti secondo un vero schema preconcepito, preordinato.

Per questo, sta di fatto che l'autore ha conservato quel profumo, quella freschezza, che è precisamente tipica nelle creazioni medioevali, dove non hanno ancora presa i riflessi eruditi dell'imitazione classica, nè lo studio insistente, lo studio di elaborazione su modelli ed esemplari, come si avrà invece in pieno Rinascimento specie in Italia ed in altre nazioni Europee.

Quindi questo primitivismo, questa freschezza per cui tanto caro ci è Juan del Encina, forse qualcuno l'ha già colto.

E stiamo attenti di non lasciarci sviare da un fatto molto chiaro, cioè dall'elementarità (qualcuno dirà in cuor suo una parola più forte: banalità) di questo primo lavoro di Juan dell'Encina. A guardarlo a fondo non è tanto banale, nè tanto elementare: vi è una sostanza, vi sono delle allusioni così ben congegnate, così rispondenti a un complesso, per cui si crea un'atmosfera. E' sì un'opera semplicissima, e il Teatro Spagnolo di opere semplicissime ne ha in grande quantità: i cosidetti *entremeses,* per esempio quelli di Cervantes: la parola significa intermezzo, e chi sa cosa sono gli *entremeses,* vedrà che sono delle rappresentazioni elementarissime, oppure hanno un valore, perchè creano un'atmosfera. Cioè, dopo averli letti, abbiamo l'impressione di un episodio, di un fatto, non solo perchè raccontato, perchè è il contenuto, naturalmente, di questa rappresentazione, ma perchè questo contenuto, questa narrazione ci dà la sensazione di un momento, di una situazione storica (adoperiamo questa parola che va ridotta al significato di una situazione personale dell'autore, che si traluce nei suoi personaggi). Se possiamo ridurre in parole molto semplici, molto povere, l'atmosfera di questo, diremo precisamente che si tratta di un poeta di corte, il quale vuol lodare i propri padroni, esaltare in essi alcuni aspetti; vuole magnificare cioè quell'ambiente in cui egli vive come poeta cortigiano. E quindi scherza: sono, direi quasi, dei rimproveri ch'egli muove all'altro compagno, Matteo. Egli, Giovanni (non per nulla egli si chiamava Juan, e ha preso il nome di Giovanni), rimprovera Matteo di non vivere in quell'ambiente, di non comprendere quali sono le sue possibilità. Si sente l'umanista che ama gli agi con i quali riesce a creare, a produrre delle opere di cui spera fama.

L'altro, di rimando, dirà: — Ma no, cosa sei capace di fare tu? Conosco il tuo passato, non illuderti ch'io mi lasci ingannare da te, pensando che in maggio farai cose mirabili. — Qui si vuol dire che Juan del Encina si trasfigura nella Corte dei Duchi d'Alba, che diventa l'umanista, l'uomo del Rinascimento, che apprezza le arti e le lettere, che coglie il senso profondo del Rinascimento, cioè il senso dell'umanità di questo periodo.

Si noti che non si parla quasi (o, se allusione c'è, è molto debole, molto ridotta) della divinità di Gesù Cristo, nè della Natività. Il pretesto è questo, infatti dovrebbe trattarsi di due pastori davanti alla grotta di Betlemme, ma in realtà il pensiero è rivolto ad altro, e cioè ci stiamo avviando a quello che è uno dei segni più manifesti del Rinascimento, cioè al suo discostarsi dal patrimonio idealistico del Medioevo, profondamente religioso, per avviarci invece a contemplare un panorama umano di interessi, di vicende umane, che costituiscono il nucleo centrale del Rinascimento, come lo avevano costituito prima durante l'Umanesimo. Quindi, anche senza voler sottilizzare, già si è formata attraverso questi scherzi, queste parole dette così a bruciapelo, alcune un po' grossolane, e che tali dovevano essere, perchè egli tiene fede al proposito di far parlare dei pastori: sentiamo insomma che qui spira un'aria nuova, tutta opposta alla febbre di erudizione che costituisce il Rinascimento italiano, con il suo teatro di ispirazione plautina o terenziana.

Finisce la parlata di Juan, dove Juan dice che egli quando verrà maggio indosserà un abito che sia di tali colori da far meravigliare tutti. Negli ultimi versi di Juan sembra scoprirsi una probabile animosità verso i suoi antichi compagni invidiosi, che fra l'altro lo avevano accusato di aver prestato il suo nome al Duca D'Alba, le opere col suo nome a scopo di popolarità. E dice: «Quando verrà maggio, vi darò delle ghiande da mangiare, e il guscio sarà così duro da rodere che..........»

Matteo: «Ma io ti prometto, Giovanni, per quanto tu sia orgoglioso (pieno di te, ambizioso) ch'io ti citerò più di tre che affermeranno il contrario di quello che tu affermi; e so molto bene che scherniranno le tue opere e te.

Juan: «E chi saranno questi tali, se non Giovanni Sacrestano, ch'è gonfio di bile contro di me?»

Matteo: «Anche Paolo [1] che suona bene la cornamusa [2];

---

(1) *Prabos* = Pablo, per scambio fra *l* ed *r*, confusione frequente in ispagnolo nelle forme dialettali, e successiva metatesi. Così, nel dialetto leonese, abbiamo *pracer* invece di *placer*.

(2) *Gaita*: specie di cornamusa usata a quel tempo e ancora adesso.

che ti morderà i calcagni, e anche quel caro (amico) di Sorbajos [3] e poi il padre di Egidio, il Vaccaro; e poi ancora il nipote del fabbro e poi ancora Lorenzo, tuo cognato e il figlio del guardiano delle messi [4] ch'è pastore [5] di buona forza [6] che ti rimprovera quanto hai fatto». [7]

L'elenco di questi personaggi per noi muto, allude probabilmente a bizze, a invidie della corte; allude a invidiosi che forse vivevano nella stessa corte.

E procede con una certa rapidità: rappresentazione brevissima, una specie di *entremés* (*auto* era il suo nome tecnico) in un atto solo; anche il verso è un verso molto facile, molto scorrevole, rapido, chiaro.

Juan: «Davanti a questi signori (e allude in modo particolare al Duca, alla Duchessa D'Alba e ai loro parenti) a chi mi volesse mortificare, rimproverare, io mi obbligo di dirgli per un errore che mi venisse imputato, mille errori degli altri».

«Bada tu, che sbagli; che se vuoi interrogarmi su canti grandi, alti, sia lodato Iddio, che io tutti li so» (quindi se tu mi vuoi interrogare sulla vita dei pastori, io so tutto; se poi mi vuoi interrogare su un altro punto, che è quello della poesia maggiore, di un certo sviluppo, ti dirò che so tutto, e sono pronto ad accettare una specie di gara). *

---

(3) *Sorbajos*: località ch'egli cita.

(4) Erroneamente in qualche testo si trova: *menseguero;* questa lezione viene da alcuni interpretata come «messaggero» da *mensaje* = mesaggio, ma non sembra attendibile, perchè il poeta ha sempre parlato di personaggi di campagna, quindi sembra più attendibile il nostro significato di «guardiano delle messi».

(5)) Qui veramente *zagal* avrebbe il signilcato di mozzo, garzone, giovanotto.

(6) *Apero*: vorrebbe dire utensile, soprattutto per lavori della campagna, come zappe, vanghe, ecc. Quindi: garzone che ha buone braccia per il suo lavoro, o anche, se vogliamo, buoni strumenti.

(7) *Labrar*: vorrebbe dire arare: e in genere lavorare la terra. Qui *labrado* è adoperato in senso figurato e significa: composto, scritto, creato come opera d'arte.

* Osservare anche qui lo scambio di *l* con *r*: *obrigo*, per *obligo*.

La forma *por de los mejores* è forma popolare, senza eccessivo rispetto per la sintassi.

Trobar: viene dal provenzale, e si riferisce a quel genere di poesia; anche in italiano abbiamo: troviere e trovatore.

«Io non metto in dubbio che ho errato in qualche mio vecchio scritto, che quando ero un ragazzino non sapevo quasi niente. Ma adesso la mia opera è ben curata, perfetta: che progressi ho fatto da allora, rivedendo la mia opera!»

Ricordiamo che aveva cominciato a poetare, sembra, a quattordici anni. Per cui dobbiamo ritenere ch'egli stesso abbia poi rifiutato parte di ciò che aveva scritto: la sua personalità artistica, per noi, nasce qui, con quest'opera. Ma esiste tutta una preparazione anteriore: stiamo attenti di non ritenere che quest'opera sia sbocciata miracolosamente: lo dice egli stesso che l'ha preceduta tutta una preparazione. Della sua ignoranza si rimprovera e confessa: «allora non sapevo niente».

Da queste parole possiamo argomentare qualche cosa di più: che cioè egli si rivolse per elevarsi dalla sua ignoranza allo studio umanistico, al culto per i classici ch'egli ha sentito vivo a tal punto che prende le egloghe di Virgilio come suo modello. Forse anche questo vuol dire: «quando seguivo liberamente la poesia libera, pastorale, componevo cose di non molto valore, ma oggi che ho avuto sott'occhio esemplari così belli, ho creato qualche cosa di veramente fine ed elegante, e ritengo che ciò che ho creato adesso abbia vero pregio. — «Che ancorchè al mio lavoro d'oggi si faccia una critica (sia rimirato, guardato da tutte le parti, osservato con cipiglio severo), non c'è cosa mai cantata».

«Se non... lo scrittore... il giudice» colui il quale si è preso l'impegno di esaminare la mia opera.

Matteo, vista questa risposta così severa, così forte, dice:

«Adesso io dirò che sei in te (che sai quello che ti dici) e che sei un ragazzo ben fatto [8] (di buona intelligenza)».

Juan: «Io ti giuro che per tale mi considerano i miei padroni. E da quando io qui dimoro, mi son fatto splendido [9] sono molto ben messo».

---

(8) *Chapado*: corrisponde a *cabal*: opportuno, conveniente, ben fatto, ben misurato.

(9) *Lucio*: luminoso, splendido. Non dimentichiamo che questo poeta vive a corte, ed è obbligato a lodare.

Matteo: «E dimori qua?»

Juan: «Certo, per verità, è così». ([10])

Matteo: «Come stai qui? «Che prima d'ora non avevo fiducia di te». ([11])

Juan: «Ma non l'hai saputo prima d'ora?» (che abitavo qui).

Matteo: «No, in verità».

Juan: «Ebbene quei due sono i miei padroni».

Matteo: «Ritienti allora quanto mai fortunato». ([12])

Juan: «Io ti dico per davvero che sono ben fortunato e mi danno ancora un buon stipendio e una buona mercede».

Cosa un po' urtante, ma tali forme erano molto in uso in quel tempo. ([13])

Matteo: «Che cosa t'hanno dato?»

Juan: «Io fino adesso non ho compiuto quanto avevo promesso.

Matteo: «Dunque non t'hanno dato nulla». ([14])

Matteo: «Non tralasciar di servirli, che senza dubbio ti daranno quello che ti hanno promesso. Ti assicuro Giovanni, che tu non vivi certo al calore della paglia (cioè: non hai un soltanto piccolo focherello, con poca paglia raccolta) e che non mancherai di pane».

---

(10) *Ha*: sarebbe la terza persona dell'indicativo del verbo *haber;* la voce *ha* ha poi assunto una *y* come suffisso rafforzativo, dandoci la forma impersonale *hay* del verbo avere. Anticamente non si usava, e si aveva semplicemente *ha.* Quindi: per fede mia *c'è,* ossia: *è così.*

(11) *Ahucio*: dal latino *Ad-fiduciare,* cioè dar fiducia a qualcuno, ha prodotto in ispagnolo: *ahuciar.*

(12) *Cogido*: colto, in buon segno.

(13) *Avenido*: da *advenire,* venire ad un punto, imbattersi in qualche cosa che riesca bene. Così: *estamos bien avenidos con él*: siamo in buon accordo, i nostri animi si sono ben trovati. Oggi è anche adoperata la forma riflessiva: *avenirse,* che significa: concordare.

(14) *Llugo*: per *luego.* E' una forma caratteristica del leonese: senza dittongo e, invece, intensifica la pronuncia nasale della *l* iniziale. E' anche tipico del catalano, che preferisce la forma con la doppia l, e nei dialetti occidentali. Sono coincidenze particolari.

Si vede che l'interlocutore, persuaso dalle parole di Juan ha mutato completamente parere.

Juan: «Non sono padroni che stiano a questionare per delle briciole». [15]

Matteo: «E ancora con questo piacere tu parli del tuo benessere; penso che vorrai essere come il paggio di Ledesma, quegli, affinchè avesse maggior protezione il padre lo affidò al duca; per quanto posso saper, da tali padroni hai da avere tale aiuto che più nessuno ti burli». [16]

Juan: «Grazie a Dio che mi ha dato la sorte che io fossi loro («suyo de ellos», non «suyo de Dios» come si potrebbe anche interpretare).

Matteo: «Se io avessi tali padroni, uscirei da ogni affanno». [17]

---

(15) *Recachando*: la dizione non è esatta; lo forma migliore è *rechazando*, che vorrebbe dire: ricacciando; le due lezioni hanno comunque lo stesso significato.

Meaja: modernamente: *migaja*. *Miga* significa mollica, briciola di pane.

(16) *Regolaje* = *Regocijo*: cioè: gioia. Insomma: «Tu parli con gioia».

Ledesma: paese vicino a Salamanca. Forse allude ad un altro commediografo del tempo, e forse al Fernández, suo contemporaneo; non sappiamo però che questi sia stato a corte dei Duchi D'Alba.

Cucar: Forma dialettale, che significa: beffeggiare. Bisogna badare a queste parole, che dànno colore al brano, quel tono così alla buona, scherzosa, nella lingua dialettale.

(17) *Cuita*: Affanno, pena, dolore. Cfr. modernamente *cuidado*.

* * *

Non dimentichiamo che l'Encina deriva le sue egloghe da quelle di Virgilio, però, come si vede, ne ha alquanto variato lo spirito.

Nell'egloga pastorale antica resta soltanto un tocco, un motivo, cioè il motivo dei pastori antichi, ma sono effettivamente i pastori dei dintorni di Salamanca.

Da questa prima variazione, questo primo tono particolare che assume importanza in Juan del Encina, ritorniamo alla sacra rappresentazione di cui ora parleremo: ritorniamo apparentemente in pieno alla grande tradizione del teatro liturgico, del teatro religioso del medioevo.
chè ci dà qualche cosa di nuovo, qualche cosa di isolato nel teatro liturgico del medioevo europeo, e quindi anche del medioeevo italiano e poi di quello spagnolo: quindi Juan del Encina, nel suo dramma religioso, non continua, per così dire, l'opera di apertura della nuova corrente letteraria, ma riprende e prosegue semplicemente la tradizione. Ad essa si rifà da grande, da vero poeta, da poeta ispirato. E quindi c'interessa conoscerlo, non tanto perchè ci dà qualche cosa di nuovo, qualche cosa di isolato nel teatro spagnolo, bensì perchè la tradizione religiosa, la tradizione del teatro sacro, diverrà una sostanza, un elemento fondamentale del grande teatro spagnolo del Seicento.

Juan del Encina è in parte innovatore, e lo è in quanto, come abbiamo già visto, crea e plasma l'egloga pastorale, libera, popolare, campagnuola, ricca di allusioni personali, e di allusioni a fatti e a circostanze particolari, che schiude la via alle future inno-

vazioni, ai successivi sviluppi del teatro spagnuolo. E' interessante studiare la posizione dell'Encina perchè, accettando dal mondo medioevale un tema religioso, lo consegna al futuro e favorisce quello sviluppo del teatro che riceverà la sua massima espressione appunto nel teatro della seconda metà del Cinquecento e di tutta la prima metà del Seicento.

A noi però il drammaturgo riguarda anche per un altro motivo opposto, o per lo meno molto diverso, molto distante dal motivo per cui c'interessava prima. La personalità di Juan del Encina presenta un tipico caso di dualismo, cosa che non constateremo, per es., in un suo contemporaneo, Lucas Fernández, poeta della stessa età e della stessa città, che sarà soltanto drammaturgo sacro: invece Juan del Encina presenta i due elementi, sacri e profani. Abbiamo cioè in lui l'innovatore e il continuatore, doppio filone si svolgerà, anzi si perpetuerà, in modo da costituire la doppia corrente del teatro di Lope de Vega; continuerà anche nell'altro grande drammaturgo, il Calderón, e si può dire che tutti i commediografi del Seicento spagnolo attueranno in sè questo dualismo. Per questa presenza del dualismo del sacro e del profano, del tradizionale e dell'innovaatore negli autori citati che si deve parlare di un Rinascimento spagnolo ricco di doppia realtà (sarebbe errata l'interpretazione di un Rinascimento spagnolo esclusivamente classico e profano, o di un Rinascimento esclusivamente spirituale e religioso, come sarebbe anche errata l'interpretazione di un Rinascimento che fosse esclusivamente realista e non anche idealista), il Rinascimento spagnolo è allo stesso tempo sacro e profano, classico e tradizionale, idealista e realista. Esso non è mai prevalentemente classico o tradizionale, ma l'uno e l'altro insieme, non solo nella visione completa, sintetica e quindi errata, ma nella visione particolare dei singoli individui, dei singoli creatori della letteratura. (La letteratura non è qualche cosa di disumano, di astratto, di estraneo all'umana realtà, essa è il letterato stesso, l'autore nelle sue opere, espressione di un animo ed anche di un ambiente, di un'epoca, ecc).

Dopo questa promessa, passiamo all'esame del dramma, che è il secondo della nostra raccolta.

Teatro schematico, teatro semplice, teatro costituito da pochi elementi, soprattutto nelle sue prime opere. Si amplierà, s'intensificherà in un secondo tempo: per ora son pochi i personaggi che si muovono, ma ricchi d'intensità affettiva, di spiritualità interiore. Il dialogo si svolge in modo particolare tra personaggi ricordati nel racconto evangelico.

Giuseppe d'Arimatea, colui che cede il proprio sepolcro ai discepoli del Cristo perchè questi vi sia sepolto, è un personaggio; l'altro personaggio è la Maddalena, la peccatrice convertita dal Cristo e divenuta un'appassionata seguace, e che noi conosciamo nell'iconografia cristiana, come la persona sempre presente nelle varie tappe della passione, morte e risurrezione del Cristo stesso. Poi appariranno i due discepoli di Emaus, ai quali, seguendo una tradizione medioevale, Encina darà dei nomi precisi (in realtà, nel racconto evangelico, i due discepoli non hanno nome). Sono i due discepoli che attendendo la risurrezione e, non vedendola avverata, costernati dubitano della divinità del Cristo, abbandonano Gerusalemme e si avviano verso Emaus; strada facendo incontrano un viandante cui raccontano la morte e dicono che speravano che Cristo fosse risorto, e invece non era risorto. Entrano nell'albergo, il viandante spezza il pane, e dalla frazione del pane conoscono il Cristo. Sentiremo come quest'artista del Rinascimento è un'artista, in questa sua opera, profondamente religioso: nelle sue espressioni, così piene di calore possiamo cogliere una nota tanto evidente, cioè la fusione del sentimento religioso colla manifestazione di vita, di equilibrio, di chiarità, sommamente artistica. Giuseppe si trova poco lontano dalla roccia in cui è stato scavato il sepolcro di Cristo, e si rivolge al sepolcro, e dice:

«O sepolcro singolare, memoria della nostra vita, gran corona di vittoria in te s'è venuta a scolpire» (cioè: è il trionfo riportato sulla morte da Cristo che risorge. Davanti al trionfo del Cristo risorto, S. Paolo usa questa frase: «O morte, dov'è la tua vittoria?»).

«O mistero veramente senza pari, e infatti in così ristretto suolo Cristo ha fondato, ha preso stanza per edificare in esso il gran palazzo del cielo».

La nostra vita dalla morte di Cristo è fondata sul sepolcro, perchè questo non è più un sepolcro, ma un principio di vita e di eternità.

«Io ti avevo conservato per essere la mia sepoltura non sapevo la fortuna del tuo essere prezioso».

«Sempre sarai adorato, poichè tu sei diventato così degno; in te Cristo fu sepolto e adesso risuscita col suo potere divino».

Si veda come queste due strofe, messe dal nostro drammaturgo sulle labbra di Giuseppe d'Arimatea, sono vibranti d'un accento d'interiorità spirituale. La composizione è sobria, equilibrata, degna d'un umanista. Qualche volta l'argomento si presterebbe ai voli, e un po' a quella fantasia alla quale non siamo ancora abituati nella letteratura spagnola del primo Rinascimento; questi voli saranno poi esageratamente elevati e alti, caratteristici della letteratura del secondo Rnascimento, del Seicento, e produrranno più tardi il grande movimento gongorista; qui ne abbiamo appena lontanamente qualche accenno, qualche segnalazione. Per es., l'immagine del piccolo *solar*: in spagnolo *solar* ha proprio il significato di terreno fatto per la costruzione (*solar para vender*: terreno da vendere, da costruzione).

L'immagine è un pochino forte, con questa fantasia per cui in un rettangolo di tomba pensa sia stato costruito un edificio altissimo che giunge fino al cielo: bisogna naturalmente richiamarsi al valore di questa immagine, che dalla tomba di Cristo viene la nostra salute. C'è comunque un po' di contorsione, di stranezza e così sarà in qualche altra immagine che incontreremo.

Maddalena: «O Giuseppe, mio buon amico».

Joseph: «O Maria Maddalena, che sia di buon augurio la tua venuta».

Maddalena: «E Dio sia sempre con te».

Joseph: «Ed io non mi sazio di contemplare questo momento».

Maddalena: «Di gran mattino io ti dico: — Sono venuta a vedere questo luogo di nostra salvezza con questo vaso di unguento;

ma come tu stesso vedesti, ben saprà che il Redentore è risorto vincitore, e il demonio è già stato vinto».*

La parlata è fresca, ingenua, spontanea: si è presentata col suo vasetto di unguenti, per ripetere l'atto già compiuto nella casa di Simeone.

Joseph: «Io lo so bene, chè ho visto molto libero e sano il Cristo nostro amato».

Maddalena: «E a me è apparso in figura di ortolano; io che ero in gran pena e stavo piangendo, e non sapevo dove l'avrei trovato; io che era venuta qui a cercarlo, lo vidi che stava dietro a me, e cominciò a domandarmi la causa del mio pianto; a me che stavo per toccarlo, disse: — non toccarmi».

Si ricordi il «*noli me tangere*»: si sente una cordialità emotiva in cui non rileviamo niente di speciale, lo speciale consiste nel fatto che il poeta ha reso l'ambiente spirituale non attraverso parole vuote, ma attraverso il suo sentimento; e si ripete che questa freschezza è prova della vera arte di Juan del Encina. E' vera arte anche se non sembra tale: sta nel fatto che per questa semplicità e naturalezza possiamo quasi illuderci che saremmo capaci di cercare un qualcosa di simile anche noi. Ma poi non lo sapremo fare. E' una realtà in cui ci troviamo a nostro agio, essa interpreta anche la nostra sensibilità, ma non sappiamo crearla. Siamo fatti per essa. Il carattere individuale ed universale dell'arte si presentano chiaramente.

Joseph: «Ortolano vero, piantatore, seminatore, coltivatore di virtù, con grande soccorso vieni a me; grande vincitore in guerra, chè trovandomi io prigioniero, tu stesso sei venuto a visitarmi, io ti amo; in Te, o Signore, io solo ho speranza, perchè tu solo mi hai liberato».

Non sappiamo se quello che dice sia riferito effettivamente

**Abrigo*: qui significa rifugio e non mantello.
Vido: per visto, forma antiquata.
Qu'el: forma antica arcaica perchè ora l'apostrofo non esiste più.

ad una prigionia di cui è stato vittima Giuseppe d'Arimatea; forse secondo qualche racconto dei cosidetti Vangeli apocrifi, che erano conosciuti nei tempi in cui la Cristianità era viva; non meravigliamoci che Juan del Encina alluda a un fatto che noi ignoriamo, ad una prigionia da cui Giuseppe sarebbe stato liberato miracolosamente, e per cui ama il Cristo. Oppure c'è un'altra spiegazione molto più semplice: egli viveva nella prigionia dell'ignoranza, del peccato, e il Cristo l'ha liberato. «Quella perfida nazione perchè io ti ho dato sepoltura, mi teneva prigioniero, per invidia e per pura malizia. Ben volentieri avrei sopportato la morte e la passione per Te, o Signore, ma con la Tua Risurrezione mi hai dato la Redenzione e ti sei ricordato di me».

* * *

Anche la Maddalena si inserisce in questa stessa continuità del sentimento di gioia, di allegria, di festività espressa da Giuseppe: vivono tutti e due si può dire della stessa gioia.

Maddalena: «A Lui son dovute le nostre lodi, a lui son dovuti i nostri omaggi, chè egli tolse da me i vizi per ricolmarmi di fiori [1]. Con Lui proviamo amore (sentiamo amore verso di Lui); onoriamo il Suo santo tempio; confidino i peccatori nel Suo soccorso e nei Suoi favori, poichè io sono loro d'esempio».

Colei che è stata convertita dal Cristo, che ha abbandonato il peccato per darsi ad una vita di santità dice: — Questo giardiniere ha fatto nell'anima mia ciò che fa il vero giardiniere del suo giardino: ha sradicato gli sterpi, che sono i vizi, e ha coltivato delle piante che daranno fiori.

Quando tra l'immagine e la realtà a cui quella allude, è perfetta adesione, perfetta identità, si può dire che l'immagine è riuscita; e qui difatti è riuscita: non è forzata, tirata, cerebrale, bensì risponde a una vera, bella, opportuna posizione spirituale, e l'insieme non esce dalla compostezza e verosimiglianza. Si può anche pensare che *El Santo templo* si riferisca al corpo: secondo il detto della Sacra Scrittura, il corpo è il tempio dello Spirito Santo. In tal caso più che alludere al sepolcro dov'è stato sepolto Gesù Cristo, alluderebbe al corpo, che dobbiamo rispettare in quanto c'è in esso lo Spirito Santo, l'immagine di Dio.

---

(4) *Para plantarme de flores*: per piantarmi, per ricoprirmi di fiori.

E qui la trama — lineare e sobria — si accresce di due personaggi. Sono i due discepoli di Cristo, di Emaus, viandanti sperduti e delusi che vengono a incontrarsi col Cristo che si manifesta loro ed essi non lo riconoscono. Questi due discepoli raccontano le loro vicende, e qui, nello svolgimento nell'*auto*, si uniscono anch'essi al coro di esaltazione, di glorificazione del Cristo, portando il proprio contributo. Come Giuseppe ha ricordato la liberazione dalla prigionia, (spirituale o materiale), come Maddalena ha ricordato la sua conversione, per cui ha una ragione speciale, personale, per ingrandire il coro di voci glorificatore del Cristo, così anche fanno i due discepoli.

Come si vede, l'azione è quasi inesistente quanto a dinamismo e complessità drammatica; essa non è spiegata, ma narrata, riferita, sommariamente. Si nota un tenue movimento che deriva dal racconto evangelico parco, della liberazione dalla prigionia, della conversione che inteneriva la Maddalena, dell'apparizione del Cristo ai due discepoli di Emaus: minima azione esteriore, cui corrisponde però una profonda, travolgente rivoluzionaria azione interiore. Perchè il dramma che stiamo leggendo è essenzialmente un dramma religioso, spirituale, in cui l'artista tende a rappresentare degli stati d'animo: ora, questo stato d'animo che s'è modificato, trasformato interiormente con tanta profondità, è rappresentato, descritto, più che narrato; cioè, insomma, rappresentato indirettamente.

Lucas e Cleofas: «Dio vi salvi e vi dia riposo».

Joseph: «E a voi dia piacere (Iddio), che pur venite a vedere il suo monumento prezioso. Ma il suo corpo glorioso, voi sapete che risuscitò».

Lucas: «O sublime [2] potere di Cristo meraviglioso che colà ci apparve! Quando andavamo verso il castello di Emaus, esso ci apparve in abito di pellegrino. E il Verbo sacro, divino, venne a confermare la (nostra) fede, perchè io stavo perdendo il senno; e in tal abito [3] Egli venne a noi, quale a noi fu necessario».

---

(2) *Oh poder muy poderoso*: la ripetizione, che potrebbe sembrare povertà, è invece ripetizione che intensifica, rafforza il valore del sostantivo.

(3) *En tal hábito* etc.: in tale abito qual'era necessario: cioè col suo corpo,

Ogni personaggio vive così la apparizione del Cristo, come essa gli fu data, in relazione appunto ai propri bisogni, alla propria mentalità. Riesce significativa questa efficace e animata ricostruzione del racconto evangelico.

Cleofas: «E con Lui stesso mangiammo, ancorchè alcuni possano dubitare; e allora Lo riconoscemmo, vedendolo che spezzava il pane. E un'altra volta Lo vedemmo poi, quando entrò attraverso le porte chiuse, (per avvicinarsi) a molti che colà eravamo; e poichè tal bene ricevemmo, siano rese grazie a Dio».

Lucas: «Questo giorno benedetto è quello che Dio fece il più santo e il più grande che si trovi per iscritto».

Perchè se non fosse risorto tutto quello che aveva predicato sarebbe stato falso, e invece è vero che noi risuscitiamo dalla morte eterna. La Santa Scrittura dice: *Dies quam fecit Dominus, esaltemus et laetemur in ea*, e qui il poeta ripete le stesse parole parafrasandole un tantino.

Continua *Lucas*: «prendiamo godimento infinito (infinitamente); diamo fine ai nostri sospiri [4].

Con cuore molto contrito; e mettiamo l'occhio a tal mèta [5] dove bene assestino i nostri colpi [6].

Continua *Lucas*: «Con Cristo risuscitiamo, in queste quattro maniere: con volontà completa; e presto, e non tardiamo; e che a morire non torniamo [7]; e molto veracemente, che nulla simuliamo, e con questo raggiungeremo quell'impero eccelente [8].

---

facendovi vedere ch'era veramente una creatura umana. Spezzò il pane, perchè noi uomini di poca fede non gli avremmo altrimenti creduto, non l'avremo riconosciuto. In quell'abito dunque che la nostra poca fede rendeva necessario.

(4) Sospiri: perchè avevamo dubitato.

(5) *De hito en hito. Mirar de hito en hito* significa: guardar fisso; quindi qui: senza batter ciglio, senza chiuder occhio, per non perdere di vista il bersaglio; con la fissità, con l'attenzione del cacciatore che mira.

(6) *Donde asesten muestros tiros*: dove i nostri colpi colgono a punto, immagine opportuna, sempre riferita alla terminologia dei cacciatori.

(7) Morir, in modo che Cristo abbia a pianger di nuovo sulla nostra fine.

(8) Cioè, la perfezione spirituale, la gioia eterna.

Si noti l'incalzare delle ripetizioni, tipico della poesia elementare e primitiva, medioevela.

Che Cristo, nostro modello (esemplare), risuscitò in questo modo [9], perchè non più dalla morte fosse signoreggiato.

«E in verità, non simulato; e questa mattina, non dopo; (non nel pomeriggio); e (è risorto) perfetto, non diminuito [10]; e Colui che è morto per il peccato, questo è necessario che noi ricordiamo».

Si osservi come le parole sono misurate, opportune: non c'è nulla che si disperda, non troviamo niente di raffinato, di ricercato, niente che abbia sapore di erudizione, di cultura. Anche quei dati che derivano l'ispirazione dalla Sacra Scrittura sono talmente assimilati da diventare elementi personali per potente trasfigurazione dell'artista: non pesano, non adduggiano, non creano distacco tra quanto egli dice e ciò che non sente. E questo proprio in Juan del Encina, grande umanista, gran conoscitore del mondo classico. Quest'uomo porta fino al Rinascimento l'immediatezza, il candore, la spiritualità medioevali, e se non conoscessimo le date della vita di Juan del Encina, potremo dire che quest'opera è stata composta 200 anni prima: a parte qualche parola un po' modificata, potrebbe essere benissimo l'opera di un trecentista, o di un autore del primo Medioevo. E ciò è tanto importante, basilare, in quanto, ricordiamolo, dimostra ancora una volta che il Rinascimento spagnolo è un Rinascimento totalmente, profondamente aderente al passato. Non c'è tra il Medioevo spagnolo e il Rinascimento taglio o frattura: li lega invece una continuità, e non già una continuità sottile, ridotta, che si tenga su per miracolo, ma una continuità piena, completa, sovrabbondante, quasi come quella di un fiume dal volume copioso si getti in altro fiume, per cui diventano non due corsi distinti ma uno solo, formato dall'uno e dall'altro.

Non è una dilatazione della tradizione precedente, ispanica; è l'acquisto di un nuovo orientamento, di nuovi valori, che viene fatto conservando contemporaneamente i valori di prima: la spiritualità, la ricchezza, il carattere, doni dell'arte medioevale, ar-

---

(9) Una volta per sempre, perchè le forze del male non potessero più aver presa su di noi.

(10) Completo nella sua divinità, nella sua pienezza totale.

ricchiti dai doni della splendida classicità che rinasce col Cinquecento.

Questo dramma è quindi prova di un certo dualismo del Rinascimento spagnolo, che non è contrasto, attrito, ma fusione ed equilibrio: idealismo e realismo, tra spiritualità cristiana e spiritualità classica. Ancor più questo si manifesterà in altro dramma quasi pagano, dello stesso autore: l'autore di un'opera come questa che stiamo leggendo così incandescente di spiritualità, potrà comporre quell'altro dramma così sensuale, così ariosamente pagano. E si tenga presente che l'ultima dramma che abbiamo scelto «Cristino e Febea» non segna una separazione netta: due altri furono composti da Juan del Encina ben più modellati sulla tradizione classica.

Maddalena: «Procuriamo di risorgere senza tornare più a morire, che è (questo un) uscir dal peccato, e dev'essere attraverso la confessione, e con di cuore convinto; proponendoci di emendarci con contrizione e con attrizione e con intera soddifazione, e di perseverare in grazia».

L'autore, come si usava nel Medio Evo, ha qui riassunto l'essenza del sacramento della confessione con poche battute.

Josep: «O capitano vittorioso che vincesti il nemico, e per i tuoi servi volesti morire ed essere redentore!» Soffrendo (così) gran dolore per liberare il mondo hai dato un tal prezzo, o Signore, che bastava il suo valore per redimere[11] (per comprare mille mondi)».

Ecco l'idea finale. Il sangue di Cristo sarebbe stato più che sufficiente a redimere mille mondi. E' concetto teologico che viene esposto qui alla fine dell'auto. Prima Giuseppe concepisce il Cristo come capitano, secondo l'iconografia sacra; lo rappresenta con una bandiera in mano, mentre esce dal sepolcro (in modo, quindi, bel-

---

(11) *Mercac*: comprare; ma qui dà l'idea d'una compera fatta attraverso una specie di contesa, di discussione: Cristo ha quasi dovuto mercanteggiare con le forze infernali per liberare u'uomo dal peccato.

licoso, guerresco); poi il sentimento si contrae, e lo vede in altro modo come colui che ha sofferto tanto per redimere: cioè per il trionfo del Cristo e poi dolore per i nostri peccati che furono causa del suo soffrire.

Cleofas: «Oh che bandiera guadagnasti (acquistato) splendore di nostra luce! Cinque piaghe e la croce per memoria ci lasciasti. Tu vincesti e trionfasti, e il campo ([12]) è rimasto per te; tutto il mondo hai liberato, e hai spogliato gli inferni, e nessuno te l'ha impedito».

Uno degli episodi più ripetuti e più belli della poesia religiosa del Medioevo consiste in quella specie di schermaglia, di lotta fra il demonio e gli angeli per contendersi un'anima; lotta in cui tante volte basta una goccia di sangue o una lacrima per far salire al cielo il piatto della bilancia. Probabilmente l'autore di questo brano s'è ricordato di ciò, e ha pensato ad una specie di battaglia.

Lucas: «O croce, trionfo prezioso di verace vittoria, tu sarai la nostra bandiera, il bordone del nostro riposo! Albero più che glorioso, che portasti così buon frutto, così buon frutto e così saporito che da solo ebbe la potenza di toglierci ogni angoscia!» Ogni verso qui allude a un simbolo liturgico, ma l'autore l'ha rappresentato con tale rapidità ed efficacia da creare una bellissima pittura. L'albero famoso è l'*arbor crucis*, come canta la Chiesa nel Venerdì santo.

Cleofas: «Toltaci già l'angoscia vestiamoci di gioia, poichè già siamo risorti nel Cristo resuscitato. In molti (personaggi) fu raffigurato (il Cristo risorto) molto prima ([13]) che fosse da molti profetizzato; a molti fu mostrato perchè il mondo lo credesse».

Cioè, tutta l'Antica Scrittura non era che un succedersi di allusioni al Cristo venturo, e molte figure dell'Antico Testamento, da Adamo a Mosè ai Profeti, rappresentano più o meno completamente la venuta del Cristo.

([12]) Campo fra l'eternità e te, fra il Demonio e Dio.

([13]) *Primero mucho que fuese*: forma arcaica che vuol dire: molto prima.

Segue poi il brano di chiusura definitiva.

Angelo: «La pace sia con voi dal cielo. Abbiatene grandissima gioia, poichè il Cristo in questo giorno resuscitò da questo suolo. Fiorisca il vostro conforto [14] come mai fiorì finora, poichè con amore e con zelo per forzare la vostra speranza [15] il Cristo è risuscitato».

E finalmente ecco il *villancico*, canto pastorale che veniva cantato da attori, magari con danze e al suono di strumenti musicali.

Villancico: «Tutti devono godere della resurrezione del Cristo. Poichè la sua triste passione fu (sofferta) per la nostra resurrezione, con grande consolazione ci dobbiamo rallegrare. Cristo per renderci dovette (volle) soffrire grave passione; col suo prezioso morire (colla sua morte preziosa) volle (vi) darci la vita. Se grandissimo fu il (Suo) dolore, molto più grande è il piacere, vedendo resuscitare da morte il nostro Redentore. Per un bene tanto eccellente siano date (rese) grazie a Dio; diciamo tutti *amen* per finire santamente».

---

(14) Come l'albero di primavera: non per nulla la Pasqua è simbolo di primavera.
(15) Cioè: per far sì che la nostra gioia fosse piena, completa.

* * *

Tra le varie opere di Juan del Encina una presenta una curiosità speciale, quale una delle poche testimonianze pervenuteci di un genere di teatro medioevale che era molto sviluppato: il teatro *escolar* studentesco.

Il teatro studentesco ha una tradizione copiosa, risalendo alle origini del Medioevo, quando s'erano costituiti i primi studi universitari ed esso rispondeva al desiderio degli studenti di divertirsi e di organizzare delle rappresentazioni tipiche dei costumi e delle tradizioni goliardiche. Si può dire che quasi tutte le università del Medioevo hanno prodotto un qualche esemplare di questo teatro che meriterebbe veramente di esser conosciuto e studiato a fondo. Nella tradizione del teatro spagnolo, come poco abbiamo avuto di altri generi così pochissimo ci è rimasto anche di questo, cosìcchè come abbiamo detto l'*auto* che stiamo per commentare presenta per noi un pregio speciale, rarissimo.

Anche lungo il Quattrocento, Cinquecento e Seicento, il teatro *escolar* si è sviluppato, mantenendo quei caratteri di libertà, di scioltezza e qualche volta anche, (usiamo pure la parola), di licenza, che sono propri di questo genere, affidato soltanto alla fantasia di giovani che spesso non sanno dominarsi.

In cambio il teatro escolar è un teatro ricco di vena, d'inventiva, ricchissimo di toni ambientali, di atteggiamenti e di aspetti caratteristici, con linee fisionomiche molto ben tracciate.

Nel caso dell'*Auto del Repelón,* che intendiamo leggere e commentare, ci sarebbe da osservare come questo componimento la-

sciatoci da Juan del Encina si risolva, al pari delle altre rappresentazioni finora illustrate, in poca sostanza. Ha cioè uno sviluppo piuttosto ridotto, limitato: c'è un'azione scenica e un movimento che anche qui è assai contenuto. Mentre nell'auto che abbiamo visto più sopra viveva una profondità di sentimento, un calore, un fervore che compensava la pochezza dell'azione, qui invece si svolge non solo una trama intessuta di scherzi, spassi, risate, caricature.

Il *Repelón* dovrebbe essere l'atto del pelare, e s'allude appunto all'uso di tagliare i capelli a qualcuno per scherzo. Qui si tratta di un gruppo di studenti e due contadini venuti dal contado per vendere i prodotti della terra e i propri animali al mercato. Gli studenti avvistano due o tre di questi contadini — zotici, rudi, poco pronti a difendersi — e li scherniscono, li spaventano, fanno scappar via i loro muli, fanno saltare le ceste della verdura dopo aver tagliato i capelli ad uno d'essi. Poi i poveretti si rifugiano in un luogo che par loro sicuro, ma sono raggiunti anche dagli studenti, ma i contadini riescono a evitare di peggio e giurano che non ritorneranno più in città. L'azione è minima, anzi piuttosto grossolana, però riflette appunto il tipo dell'ambiente di quel tempo, ambiente non ancora raffinato ed elegante come quello che troveremo poi nel teatro del secondo Cinquecento o del Seicento spagnoli.*

**L'auto* offre diverse difficoltà linguistiche che offriva destro ad un raffronto tra il dialetto «sayagunés» e il castigliano. Sarà utilissimo lavoro di chiarimento del testo.

Auto, ripetiamo, vuol dire soltanto rappresentazione; non impegna altri significati. Come da noi: «atto». Nel titolo del nostro dramma, abbiamo subito una forma antica: *aucto*: (questo c che si è conservata rivela una forma arcaica). *Auctum* in latino significa *accresciuto* qui forse solo «rappresentazione»; l'azione è stata svolta in modo più ampio che non negli *entremeses, farsas,* ecc.

Giovanni [1]: «Scostatevi [2], e fate largo [3]. Lasciate [4] entrare, corpo del cielo! che non [5] m'hanno lasciato un capello [6] sulla [7] zucca [8] che sia rimasto da tosare [9]. Comandate [10] subito, signore, di chiudere quella porta di fuori [11], che viene quella ciurmaglia [12] dietro a me, per agghindarmi [13] (ancora).

Non c'è verso [14] che uno [15] se ne stia qui dentro più sicu-

---

(1) *Johan*: Già questo nome rappresenta una forma dialettale, circoscritta, invece di Juan. Si tratta di un contadino che arriva tutto spaventato, dopo essere stato maltrattato da questi studenti, e in questa specie di rifugio racconta al compagno quello che gli è capitato.

(2) *Apartar*: metter da parte. *Apartá*: il troncamento della *d* è forma dialettale, che si continua in poesia anche nei secoli successivi. Per es. dal latino *amate*: abbiamo *amat* e quindi *amad;* in forma dialettale, comune, la *d* cade, ma allora si mette l'accento. Per lo stesso fenomeno *haced* diventa *hacé.*

(3) *Llugar* = *lugar,* luogo. Il leonese, e specialmente la sottospecie chiamata *sayagués,* ha un suono più nasale che vien rappresentato con due *ll,* anzichè una. Questa caratteristica è propria anche nel catalano.

(4) *Dejá*: per *dejad,* cfr. più sopra.

(5) *ño*: la forma negativa che in ispagnolo è espressa da *no,* è anche nasalizza, con fenomeno analogo a quello della «*ll*».

(6) *Pelo*: per capelli.

(7) *Na*: = *en* + *la,* forma contratta.

Lo stesso avviene in portoghese: la regione leonese a cui appartiene il *sayagués* confina colla regione galaico-portoghese.

(8) *Cholla*: voce *sayagués* che significa testa, capo, «zucca».

(9) *Por repelar*: da pelare.

(10) *Mandá*: comandate, imp. pres. 2 p. pl.

(11) *Huera*: = *fuera.* La *f* in questo caso è caduta mentre si conserva nel castigliano. Difatti la *f* latina in spagnolo è stata sostituita dall'*h* in tutti i casi, meno che davanti al dittongo *ue* (di solito).

Lat.: *foras,* ital. *fuori,* spagn. *fuera.*

(12) *Milanera*: da *milano* = nibbio. E quindi significa: stormo di uccelli di rapina, in senso fig. gruppo di mascalzoni.

(13) *Carmenar*: pettinare, ma in senso traslato.

(14) *No ha poder*: = non c'è verso. *Ha* è la vecchia forma impersonale di *haber* (oggi: *hay*).

(15) *El hombre*: ha il significato dell'impersonale *si.* cfr. francese *on.*

ro. Per Dio [16], per Dio, lo giuro, chè è un giuramento doppio [17]! che sebbene [18] io non ricuperi [19] più la mia asina, nè possa riaver [20] più le mie bestie [21], non tornerei [22] in piazza. No, parola d'onore, lo giuro per il diavolo! Adesso [23] che la fanno da padroni [24] in piazza i tosatori di capelli! Se non avessi avuto buon senno e non fossi [25] venuto qui in un salto, (più che in un fretta), in un attimo [26] avrei avuto i capelli [27] proprio ben pettinati, e quella brava [28] gente me l'avrebbe fatto a buon mercato [29])».

Continua Giovanni: «Ah, corpo di Sant'Antonio, come si è perseguitati!» [30].

Continua Giovanni: «Che adesso tutto è triste dove ci sono tanti mascalzoni».

---

(16) *Par Dios*: dovrebbe essere *por;* qui è forma dialettale.

(17) *Dobre*: caso di scambio fra le consonanti liquide: *r.* ed *l.* Incontreremo *Diobre* per *Diable* (*diabulus - diablus - diobre*). Così: *dobre* da *duplum* (spagn. *doble*).

(18) *Onque*: = *aunque.* Di solito *au* lat. dà *o.* Però in questo caso il dittongo è rimasto anche nel castigliano; invece nella forma dialettale è avvenuta la fusione di *au* in *o.*

(19) *Cobre*: da *cobrar* (dal latino *cuperare*, cfr. l'italiano *ricuperare*), riavere.

(20) *Recaldar* (al posto di *recaudar*); vuol dire anche: prendere, ricevere, avere. Qui è rimasta una forma in cui si è palattalizzata la *u* (da *b* a *p*). Prima era *recabdar*, *cioè*: riscuotere, «recapitare» > recaptar > recabdar.

(21) *Hato*: gregge, animali che sono al chiuso.

(22) *ño tornase*: non tornerei.

(23) *Ahuera*, *ahora*: adesso, ora.

(24) *Andan por alto*: vanno a distanza, vengono dall'alto.

(25) *Estoviera*: fossi stato. Tipico dello spagnolo: invece della forma composta «hubiese estado», usa la forma semplice.

(26) *Trajiera*: avrei portato. Attualmente: *trajera.* Ha conservato il *yod;* la regola in spagnolo moderno è che, essendoci la *jota*, che già per sè è un *yod*, la *i* si sopprime.

(27) *Las llanas*: le lane; llanas per lanas; i capelli.

(28) *Honradas*: è detto per ironia: «Quei mascalzoni».

(29) *Buen barato*: a poco prezzo. *Barato* è poi il guadagno del giuoco, e quindi l'avrebbe fatto come un guadagno al giuoco, ossia con lo stesso piacere del giuocatore che guadagna.

(30) *Acosado*: incalzato come i cani quando sono alle calcagna della lepre vicina. *Hombre*: cfr. nota 14.

Continua Giovanni: «Mando al diavolo un tal crocchio di gente indiavolata [31]! Raddoppiai [32] le (mie) forze [33] per uscire da quella situazione angosciosa [34].

Continua Giovanni: «Dico per davvero [35] (sia cosa chiara; parola di uomo) che me ne vado da uomo onesto (come sono) da così fatta città» [36].

«Ad alcuni non profitta ciò che hanno studiato. Altri avranno speso più di me, chè [37] senza saper leggere m'hanno fatto baccelliere [38] e non m'è costato un soldo» [39].

«In fede mia, colui che mi vuol credere, non studi [40] tanto rovinosa sapienza» [41].

---

(31) *Bellaco*: vigliacco, e qui, più in generale, uomo disonesto. *Tanto*, col singolare, ha senso collettivo.

(32) *Doblar*: raddoppiare.

(33) *Huerza*: *fuerza.*

(34) *Reventón*: luogo dove uno viene schiacciato; (*reventar* in ispagnolo significa schiattare).

(35) *A osadas*: in verità.

(36) *De esta echa*: di tal fatta. La città è Salamanca, città gloriosa, ma a lui, contadino burlato dagli studenti, quella gloria non diceva proprio nulla e se ne voleva partire.

(37) *Ca*: cfr. *car* francese, da quia = qua = ca, poichè. Chè a me m'hanno fatto baccelliere (non in senso serio, ma nel senso che gli hanno dato una corona di insulti).

(38) *Bachiller*: il grado accademico che veniva dato prima della laurea, dopo certo periodo di studio e dopo determinati esami. Il Baccalaureato è derivato dalla corona di bacche d'alloro; il titolo dottorale veniva riservato in casi molto limitati e dopo una vera specializzazione.

(39) *Branca*: sta per *blanca,* moneta su cui era effigiata la regina Bianca di Castiglia.

(40) *Medrar*: accrescere, aumentare; quindi: progredire in qualcosa.

(41) *Sabencia*: parola colta storpiata dal contadino. Questo contadino avrà sentito parlare in latino il suo parroco, e storpia la parola.

«Chè vi giuro in coscienza, che se molto la studiassi, più cara mi costerebbe, (forse) di alcun altro scantonamento» ([42]).

«Voglia Iddio che non burlino quell'altro ([43]) in questo modo, chè quelli sarebbero capaci di fare qualche brutto tiro ad uno ([44]) senza metterci tanto in mezzo ([45]). E ci riuscirebbero se facessero fuggire (tutti) gli asini con i loro pencolamenti»; non mancherebbero dei ladri che, perdio, le rubassero».

([42]) *Corencia*: situazione, condizione particolare. cfr. il verbo *ocurrir*.

([43]) *Con lotro*: con *el otro* (il suo compagno).

([44]) *darl'hian quisquiera* = darle habian.

([45]) *Cualquiera* = la farebbero a chiunque.

([45]) *Sin que mucho lo dudasen*: letteralmente: senza che molto ne dubitassero. cioè: senza rimanere tanto in forse, senza pensarci tanto su.

* * *

In quell'istante si apre la porta e si precipita dentro la stanza Piernicurto (ossia Gambacorta) che è riuscito a fuggire dalle mani degli studenti senza lasciarsi «repelar». E' stanco della corsa e assai spaventato, ma, come vedremo, apparenterà poi certo coraggio davanti al suo compare, ma quando si troverà dinanzi ad uno studente che tenterà di pelarlo, si mostrerà ben pauroso. Come si vede dalla fisionomia dei personaggi e dalle situazioni dell'Auto esso si basa su una compiacenza un po' sempliciona e puerile, adatto ad un pubblico di facile accontentatura.

Piernicurto: Là va tutto al diavolo, asine, ceste e porri. Essi (gli studenti) non hanno più coscienza di quanto ne abbiano i cani. Giuro per San Paolo! Ancora adesso mentre parlo mi sento spaventato, per ciò che mi è toccato vedere. Sarei più contento di essermene andato che di trovarmi negli impicci in cui mi trovo.

Giovanni: Oh, pena di S. Bottino! E le asine sono proprio perdute?

Piernicurto: Io ti giuro per San Martino, chissà che non ci sia qualche malintenzionato che si compiaccia della loro fuga.

Piernicurto: La tua aveva partorito?

Giovanni: No, era pregna di un ronzino. Dio mio, quanto avremo da raccontare di questo imbroglio.

Piernicurto: Ed altro ancora al padrone avremo anche da pagare, secondo la sua abitudine.

Giovanni: Già il denaro non lo perderà. Oh figlio di donna dannata. E che di più? Ora vatti a lamentare con lui e vedrai come ti accusa.

Piernicurto: Gliele dovrai pagare una per una fino all'ultimo pelo.

Giovanni: Giusto il giusto tu al cielo, che egli mi porterà via quello che quest'anno debbo guadagnare, per l'asina e il suo parto.

Piernicurto: No, che ormai è vecchio e vorrà perdonarti.

Giovanni: Bei fastidi mi procuro per questa sorveglianza, se non avrò l'asina per mano. Se gli debbo dire ciò che guadagno anche adesso nonsoffre indugio.

«Más preciaría..... la llabrancia que llabro» vuol dire il fastidio che lo tormenta; l'imprecazione ad un santo imaginario dispensa dall'irriverenza verso un santo. Alludendo a qualcuno che sarà contento che le asine siano fuggite, lancia il sospetto che se ne approprii. Si noti come il dialogo si adatti bene alla mentalità del contadino, tutto preoccupato delle cose sue. Il contrasto uscito nella rappresentazione tra la voglia di scherzare degli studenti e la paura dei villani si andrà accentuando con l'ilarità del pubblico. Juan del Encina ha certo dato all'opera sua il valore di queste rappresentazioni studentesche, tanto vsuali in Francia, in Germania ed altrove durante il Medio Evo.

Piernicurto: Ma tu non fai i conti dei finimenti che erano quasi nuovi.

Giovanni: Questo è ancora un altro paio di maniche. Cara mi uscirà la burla.

Piernicurto: Andiamoli a riprendere dove eravamo prima tra quegli studenti.

Govanni: Quale mezzo per migliorare (la situazione)! Ebbene più ci varrebbe risarcire le asine pagandole sette volte il loro valore. Dovrei agghindare le mie chiome. Che sia io pazzo se ritorno là. Giuro per questa mano con cui mi faccio il segno della croce che io non ritornerò più in questa città!

Piernicurto: Cattivo giuramento cada su pietra! Ti tornerà miglior giudizio e prenderai altro cammino quando avrai dimenticato questo po' po' di roba; adesso sei ben spaventato.

Giovanni: Il cane (una volta bastonato al mulino) al mulino più non torna.

Piernicurto: Ora me la voglio ridere della paura che hai avuto.

Giovanni: Dal momento che mi vidi circondato e capii che non potevo più sfuggire e salvarmi mi colse pena in cuore; e mi prese un tal languore che credevo di morire.

Piernicurto: Avresti dovuto dar due bastonate a chi vedevi avvicinarsi a te.

Giovanni: Ma erano così addosso a me che non potevo nemmeno muovere le mani. Cominciai ad alzarmi e si fece attorno a me un mulinello che non trovai breccia da cui svignarmela».

La descrizione è minuziosa ed offre delle scene plastiche. Delicata è la pittura psicologica della paura di Giovanni che stoltamente gli viene rinfacciata da Piernicurto, dimentico in quel momento della sua che lo ha portato come il vento nel rifugio in cui trovò il compagno. Si notino i proverbi di cui Encina infiora la parlata dei due contadini e come sono a proposito.

«Jura mala en piedra caaa» e «nunca más perro al molino». in quest'ultimo proverbio mancano alcune parole che abbiamo scritto nelle versioni per renderlo comprensibile.

Piernicurto: Figlio di disgraziata e che semplicione! Sei venuto in malora qui.

Giovanni: Ed a te poveretto, per il Demonio, non ti hanno fatto altretanto?

Piernicurto: *I*o ti giuro per San Doval che se essi mi avessero pelato, forse si sarebbero buscato un ben degno scotto da parte mia.

* * *

I nostri due contadini discutono sempre tra loro, e per un po' si palleggiano la responsabilità di aver abbandonato i loro beni nelle mani di quegli studenti. Piernicurto schernisce Giovanni di esser fuggito, e allora questi spazientito sbotta dicendogli: — Anche tu sei scappato, sei venuto qua tutto preoccupato —.

Giovanni: In verità [1]. per il mio corpo non so come sopportare ciò che mi stai dicendo! Perchè dunque te ne venivi correndo quando entrasti da quella parte?».

Piernicurto: Perchè pensavo che qui ti stessero ancora [2] tagliando i capelli».

Giovanni: «E te ne venivi guardando qua e là [3] (per vedere) se qualcuno ti correva dietro! E, (ammesso) che tu li avessi trovati e che mi avessi visto pelare, avresti (forse) potuto farli [4] desistere, per quanto tu avessi brigato?»

Piernicurto: «Tu avresti visto con ciò che io avrei domandato loro quale profitto te ne sarebbe venuto».

Giovanni: «E avresti fatto bene a liberarmi. Ma io ti giuro per il nostro Santo Salvatore che se essi ti sentissero parlare, se la spasserebbero a prenderti come mallevadore. Ti porterebbero

---

(1) *Verdá* = *verdad*: in verità.

(2) *On* = *aún*: ancora.

(3) *Recatando*: guardando un po' da una parte e un po' dall'altra, guardingo. *Recatar*: = esser guardingo, star chiuso in se stesso; e anche: essere sospettoso.

(4) *Hiciérasme tú dejar*: mi avresti fatto lasciare.

in giro tirandoti pel ciuffo, nè ti varrebbe ragione, nè (ti servirebbe) parlare come un sapiente. Col bastone ben vibrato su quella testa ([5]), non saresti restato ([6]) senza risposta, ancorchè ([7]) tu avessi avuto molta fretta ([8])».

Il linguaggio è un pochino acerbo, ma è la lingua degli albori del primo Rinascimento; non è ancora quella lingua forbita che ci offrirà poi lo sviluppo del teatro; essa qui è volutamente rude. Sappiamo che l'autore con questa lingua cercava di suscitare maggiore spasso negli uditori, come càpita anche da noi con le nostre maschere regionali, quando ricorrono al loro gergo, spesso appositamente caricato.

Siamo nella stessa situazione. Con l'andare del tempo si affermerà la parlata castigliana e tale sarà la potenza della regione centrale della penisola dal punto di vista economico, sociale e politico, che le parlate locali, in fatto d'arte, verranno spesso abbandonate, mentre in un primo tempo tutte erano usate. (Berceo scrive nella parlata nord-centrale della Castiglia; il Cid è composto nella parlata locale di Medinaceli, del sud della Castiglia; l'Arciprete di Hita usa la parlata di Toledo).

Qui, nel *Auto del Repelón* abbiamo come una delle ultime rappresentazioni di questa lingua locale, di una regione, ma addirittura d'una parte di una regione, e cioè del Sayago: abbiamo il *Sayagués*. Tale parlata suscitava il riso negli spettatori, che erano di Salamanca, per il suo tono un po' zotico, un po' in contrasto con la parlata «civile» della città.

Questa parlata di luogo ha non pochi problemi di carattere linguistico che offrono anche il loro interesse accanto a quelli squisitamente letterari.

Piernicurto: «In altre (situazioni) mi sono trovato, in cui era

---

(5) *Tiesta*: fondale, parte bassa di un recipiente; ma qui vuol dire testa.

(6) *Hueras* = *fueras*: non te ne saresti andato.

(7) *Onque*: sta per: *aunque*: sebbene.

(8) *Harta*: troppa.

opportuna molta fretta; ma quando non potevo far altro [9], me la davo a gambe [10] per qualche breccia».

Giovanni: Ecco, ecco, [11] così feci io per amore dei miei capelli; e appena uscii dalle loro mani, maledetto [12] colui che provò a tenermi dietro [13] (per potermi acciuffare), e a correre».

Piernicurto: «E anche adesso (affermi quasi) che non si addormentarono i tuoi piedi».

Giovanni: «Parola! e perchè no?».

Piernicurto: «Orsù [14], via di qua [15], diamoci d'attorno [16], scappiamo [17], se vuoi, dillo».

Giovanni: «Ma per la tua vita che qui conviene che ci riposiamo tutte'e due».

Piernicurto: Va' al diavolo, non mettiamoci nei pasticci, riposandoci qui (proprio) adesso».

Giovanni: «Non ho mai visto tanta preoccupazione [18]. Tranquillizzati [19] adesso, stiamo in pace [20]».

Adesso è l'altro che cerca un po' di tranquillizzarlo.

---

(9) *Más no podía* (sottinteso: *hacer*) non potevo fare di più.

(10) *Por lo escampado*: *Escampado*: vorrebbe indicare il cessare di piovere. Quindi qui letteralmente: fuggivo per lo spazio libero.

(11) *A le hé*: vuol dire: Ecco, qui ti aspettavo. Non hai detto anche tu che segui lo stesso metodo, di resistere fino a che puoi, e poi scappi? Letteralmente: ecco lì il fatto, la cosa che m'interessava che tu dicessi. Insomma, corrisponde alla forma «ecco» italiana. Si usa il verbo *haber* alla forma impersonale, benchè sembri invece apparentemente la prima persona dell'indicativo.

(12) *Maldito*: Nel senso che non ce n'era nemmeno uno.

(13) *Echar*: gettarsi. E nel suo genere è bello, vivace.

(14) *Hora*: adesso. *Sus*: su. Quindi: orsù.

(15) *Daca*: di qua. O anche: dammi qua, fa attenzione.

(16) *Aliñar*: adornarsi, mettersi bene in sesto, comporsi. Qui: darsi d'attorno.

(17) *Aballa*: cammina, muovere i piedi.

(18) *Porfiar*: entrare in gara; qui però pare che abbia un significato un po' diverso, insistere con affanno per fare alcunchè.

(19) *Rellánate*, letteralmente: rimettersi in piano. E cioè: in calma.

(20) *Holguemos*: respiriamo. Ora normalmente significa: godere.

Piernicurto: Prendila da quella parte. Che strumento [21] per ricavar gran profitto!»

Giovanni: «Siediti, non startene (sempre) in piedi [22].

Piernicurto: «Via, vattene, che non voglio».

Giovanni: «Perchè sei [23] così cocciuto? [24] Siediti, che Dio ti protegga».

Piernicurto: «Non ne posso più con una natica».

Giovanni: «Come, t'è accaduto qualche cosa al deretano?»

Piernicurto: «Alla fine di quella canagliata mi dovevano rimanere [25] sulle natiche due colpi di lancia, chè di più non mi potevano fare (in quanto scappai via)».

Giovanni: «Figlio di donna disgraziata e che piacere, se t'avessero tagliato [26] anche la coda!».

Piernicurto: «Ma sai che si divertivano».

Giovanni: «Sì, sì, così doveva essere».

Piernicurto: Zitto che ancora qualcuno [27] si vendicherà, te lo giuro per Dio, perchè in agosto andranno da quella parti a due a due [28] e per quello che qui hanno fatto [29] darò [30] loro (buona) paga».

---

(21) *Apero*: arnese da lavoro, ma qui, nel tono ironico della frase di Piernicurto (che è di tutt'altra idea che il compagno), significa piuttosto: suggerimento.

(22) *Erguecho*: forma dialettale per *ergido*: diritto.

(23) *Sos*: è voce antiquata, la 2 persona dell'ind. pas. del verbo sei: sos = eres.

(24) *Tesón*: tenzone, gara, resistenza; quindi tesonero = ostinato.

(25) *Hóbon de caber*: mi dovettero rimanere come conseguenza. *Barraganadas*: il *barragán* è il ragazzo, il giovane scapestrato, quindi: scapestrataggini. (La parola barragán, — ana significa anche persona di mala vita, donna di malaffare).

(26) *Justar*: tagliare, render preciso.

(27) *Un*: uno potrà vendicarsi, ci si potrà infatti vendicare.

(28) *De dos en dos*: cioè in pochi, non più a gruppi numerosi.

(29) *Hízon*: forma sincopata di *hicieron* = fecero.

(30) *Te*: è una specie di riempitivo, che rinforza il tono della frase, dandole una certa spavalderia.

Allude al fatto che gli studenti andranno dalle sue parti per cerca da mangiare o per fare qualche scampagnata, in agosto, e allora gli pensa di riprenderli e vendicarsi.

Giovanni: «Lo dicea chi osi farlo davvero».

Piernicurto: «Giuro al cielo che lo farò».

Giovanni: Figlio di sciagurata, ti vorrei vedere alle prese con un paio d'essi!».

* * *

Questo terzo dramma nella nostra raccolta di Juan del Encina ci serve per il suo carattere peculiare a documentare l'opera del primo drammaturgo spagnolo del Rinascimento. Non ci siamo proposti di fare soltanto una dissertazione teorica di questo teatro, bensì di dare al nostro corso un contenuto di testi, attraverso i quali possiamo conoscere visivamente la realtà letteraria che intendiamo studiare: sono i letterati, e meglio ancora le opere loro, che costituiscono la letteratura, e soltanto dal loro esame serve a ricavare un'idea del carattere dei vari periodi e formarci una capacità interpretativa.

Il dramma di cui abbiamo letto un terzo, é il cosidetto «Auto del Repelón»: e abbiamo detto che si trattava di un'opera studentesca, universitaria, allestita precisamente per il carnevale. Juan del Encina ha dato così il suo contributo a questa specie di produzione tanto cara agli studenti: la tradizione del teatro studentesco è tradizione medioevale, ma proseguì durante tutto il Rinascimento per assurgere, sia pure mutando il suo tono, a speciale fastigio nel Sei e Settecento, grazie al teatro scolastico dei Gesuiti.

Abbamo rilevato quanto sia semplice la trama, direi quasi banale, in quanto il valore del pezzo non sta nella complessità dell'ozione, ma nelle battute e nelle situazioni ricche di certa *vis comica*.

Dopo aver alluso vagamente alla vendetta che egli, Pierni-, curto, intende prendersi, aggiunge:

«Non rimarrà un filo sulle loro teste [1], se mi capiteranno

---

(1) *Hila:* filo capello sulla testa. Darà così il contraccambio agli studenti.

fra le mani in campagna. E che io sia disgraziato [2], se fuggirò da loro, fossero anche in otto».

Giovanni: «E non troverebbero in te cosa da poco [3], se fosse come tu dici».

Piernicurto: In verità [4] che non era questo un brutto anno, in cui mi dovessero così ridurre [5]».

Giovanni: Ben potrai aspettare, ma ricordati che sarà con tuo danno (che avrai la peggio)».

Piernicurto: «Affediddio, chè già mi addestro [6] a tirar bene con la fionda; maledetta [7] quella pietra rotonda che non faccia loro sulla testa un rammendo» [8].

Giovanni: «Eh, sì, certamente [9] quelli fuggiranno se qualche pietra [10] va dietro loro».

---

(2) *Ruín*: disgraziato, uno che non riesce a far nulla di buono.

(3) *Esgamocho*: rifiuto, avanzo della tavola. In senso ironico.

(4)) *Soncas*: in verità.

(5) *Sopear*? conculcare, mettere sotto i piedi. Entra anche l'idea di zuppa (*sopa*), in cui il pane si disfa: quindi maciullare, trattare uno come si fa col pane nella zuppa. E qui vuol dire che gli hanno guastato un anno buono, in cui avrebbe fatto i suoi guadagni vendendo al mercato i prodotti della terra.

(6) *Amañarse*: darsi d'attorno. Deriva da *maña*: artificio, inganno, stratagemma. Quindi: preparare un inganno, e in genere qualche cosa che richieda una qualche abilità.

(7) *Puta*: traduciamo: «maledetta». Come *maldita*, seguito dalla proposizione relativa, è modo usato per escludere enfaticamente la possibilità che una cosa non avvenga.

(8) *Juña*: probabilmente potrebbe derivare dalla forma *uñir*: unire, giungere. Qui la *j* potrebbe essere in vizio di una pronuncia dialettale aspirata. La parola successiva *picaño* (che deriva da *pico*G becco) significa anche cucire, fare i punti battendo; *picadura* è il luogo dove sono passati i punti. Quindi *picaño* ha il significato di rammendo e perciò: «la pietra arriva sulla testa di questa gente, e produce un rammendo, ossia farà una larga ferita che dovrà poi essere rammendata.

(9) *Chapadamente*: = *cabalmente*: alla perfezione bene.

(10) *Canto*, non nel senso di cantare, ma nel senso di «angolo», e quindi di parte di muro, in generale, pezzo di mattone, di pietra. Si ricordi l'espressione: *cerrar la puerta de cal y canto*: chiudere una casa con calce e pietre, in modo che non possa più essere aperta, ossia suggellare.

Piernicurto: «E qui, messi sotto mantello [11], sembra che non si turbano».

Giovanni: «No, non c'è diavolo ch'essi non burlino [12]».

Piernicurto: «Oh, adesso lasciali fare [13]; che se vengono in paese farò in modo che non strizzino più l'occhio [14]».

Giovanni: Dico, faccio per dire, che cosa faresti se dovessi vederli alle prese [15] con tua moglie?».

Pienicurto: «Lascia stare [16]! se li vedessi [17], maledetto [18] colui che resistesse e che io non lo slombassi a legnate».

Giovanni: «Che gli venisse [19] presto quel capriccio [20]!».

Piernicurto: «No, nessuno l'oserebbe».

Giovanni: «Uno no, ma tutti sì» [21].

Piernicurto: «Ora sì che non lo faranno».

Giovanni: «Sì, lo so che non l'oseranno, avranno paura di te!» [22].

Piernicurto: Affediddio [23], se ci sono io non avranno tanta

---

(11) *Puestos d'un manto*: vuol dire che questi studenti con tanto mantello pensano di essere un qualchecosa. Si avverta l'uso dell'accento, ossia del troncamento della voce, oggi vietato per un'esigenza di completezza, o pienezza fonica.

(12) *Bulren*: metàtesi per: «*burlen*».

(13) *Gingrar*: muoversi un po' a destra e un po' a sinistra, darsi arie risolute e decise.

(14) *Cuquen:* da *cucar* che alla lettera significa: strizzar l'occhio, cioè ridersela alle spalle di qualcuno. E' forma dialettale.

(15) *Envueltos*: alle prese.

(16) *Ox* (*a*): = orsù. *Ahuera*: = fuori, via! Si può tradurre: via, lascia perdere.

(17) *Vía*: = *veía*: vedessi (imperfetto indicativo per il congiuntivo).

(18) *Maldito el que quedaría*: vedi nota 7.

(19) *Derrengar*: sfiancare

(20) *Cioè*: mi auguro che venga presto loro il capriccio di andare in campagna, perchè voglio vedere se sei capace di fare quello che hai detto. *Aina*: presto. *Antojar:* venir voglia. (*Antojo:* è ciò che passa rapidamente davanti agli occhi e risveglia il desiderio, quindi il capriccio, l'estro).

(21) Ossia: ci verranno tutti insieme.

(22) Sempre in senso ironico.

fretta ([24]); chè, per quanto siano così arditi ([25]), avranno ben paura di me!».

Giovanni: «Per San Pecchio, che sono così svergonati ([26]) che si chiudono ([27]) subito ([28]) in casa prima di dir una parola ([29]). Tu non aver paura che chiamino, batteranno soltanto le mani, ([30]), e se troveranno una preda, non si tratteranno dal pelarla» ([31]).

Piernicurto: «Orsù, (basta chiaccherare) alzati e andiamocene di qua».

Giovanni: «Via, via (sei matto!) te ne sta troppo bene costì ([32]), non usciamo adesso».

Piernicurto: «Chissà che non sia peggio se te ne stai qua ben seduto. Varrà qualcuno di quegli sfacciati ([33]) a vedere se siamo qui».

Giovanni: «Taci su, che non verranno, che stanno là ([34]) tutti

---

(23) *A le hé*: *a la fe*: affedi Dio.

(24) *Ahotados*: affrettati a far qualche canagliata.

(25) *Rebesado*: letteralmente: ribassato. Qui significa andato oltre al limite, e quindi: sfacciato, oltracotante.

(26) Portano la vergogna ormai così rasa: non hanno più vergogna.

(27) *Chapar*. *Chapa* è il ferro da cavallo. Il verbo significa piantare il ferro da cavallo. Quindi: «si chiuderanno in casa con la stessa forza con cui si pianta un ferro da cavallo, cioè si chiuderanno bene, e sarà difficile farli uscire, com'è difficile togliere un ferro al cavallo».

(28) *Llugo*: = *Luego*: tosto. *Habren* = *hablen*: parlino.

(29) Significa: son convinto che se sono così privi del sentimento della loro dignità, che si chiuderanno in casa e non diranno più una parola. Tutto ciò, naturalmente, in senso ironico.

(30) *No hayas...... palmadina*: non avranno coraggio di chiamare con la voce: chiameranno solo, timidamente, con le mani.

(31) *Rapen, da*: *rapar*, tagliare i capelli. Pare che alluda alla moglie, come per dire che faranno a lei lo scherzo, se non troveranno il marito.

(33) *Descarrado*: fuori del carello, del binario. Quindi qui: disorientato, sfacciato.

(33) *Descarrado*G fuori del carrello, del binario. Quindi qui: disorientato, sfacciato.

(34) *Callí* = *ca allí*. *Ca*: corrisponde in latino a: *quia*. Perciò: chè là...

insieme [35]. Se però gli verranno quelle idee [36], parola (d'onore) che lo faranno».

Piernicurto: «Alzati adesso [37], Giovanni, non starmi sempre a contraddire» [38].

Giovanni: «Via, non star sempre a spingermi, che qua non verranno mai» [39].

---

(35) *Yuntos*: *juntos*.

(36) *Si nos caen nos beruntos:* il primo *nos* è il pronome di prima persona plurale: ci. Quindi nell'espressione «se ci cadono» c'è un dativo di favore. Il secondo *nos* significa «*en los*» = nei. *Beruntos:* ovile. Ma qui si può tradurre largamente: nell'idea, nel ghiribizzo.

(37) *Ende* (dal latino: inde) = indi, ora.

(38) *Rehacio:* persona che si oppone, che resiste a qualcosa. *Reñaciar* ha quindi la stessa idea di *rehaciar*: contraddire.

(39) *Aportar*: nel senso di portare la propria persona. (cfr. anche in italiano: «recare» e «recarsi»).

* * *

Sta per entrare in scena lo studente, inviato probabilmente dai compagni, e che tenterà di giocare a Piernicurto lo scherzo del *Repelón,* cioè della rasatura dei capelli. Piernicurto, che a parole è stato così coraggioso, non lo sarà altrettanto a fatti, e susciterà il riso negli uditori, ma la rappresentazione si concluderà con la vittoria dei due contadini sullo studente che dovrà allontanarsi, in parte scornato.

Piernicurto: «Dico, orsù [1], credi in Dio [2]? Vedi, viene qua quell'aragosta [3]; stattene [4] lì così addormentato [5]; con questa gente non c'è chi possa aver riposo».

Giovanni: «Adesso vedrai tu come sta covando il repelón».

Piernicurto: «Buona sarebbe questa ragione, ma io sono convinto che non oserà».

Giovanni: «Oh, disgraziato, di S. Contè!» [6].

Studente: «Pastori, perchè tra voi bisticciate?» [7].

Piernicurto: «Vattene via, non impicciarti» [8].

---

(1) *Hao:* orsù.

(2) Come credi che c'è Dio, cioè: com'è vero Dio. *Diose*: è una forma particolare di *Dios,* dovuta a ragioni di rima.

(3) *LLangosta:* forma particolare di *langosta* = aragosta.

(4) *Staos*: = *stad os* = *estad os*: stattevene là dove siete.

(5) *De recosta*: tutto tranquillo, comodo, senza pensare.

(6) *Contigo*: con te. Come dire: «Io ho compassione di te, vedendo che non capisci quello che si sta preparando.

(7) *Reñeis: reñis.*

(8) *Apegaéis*: normalmente significa attaccare una cosa (da *pez* = pece)

Studente: «E con questo, cosa v'ho detto di male?»

Piernicurto: « Bene, badate, Don Pappafichi, non burlatevi della gente!»

Giovanni: «Sì, sì, per la mia testa [9], che questa volta ce l'ha con te» [10].

Studente: «Vediamo, perchè avete paura, o pastori, che io stia qui?»

Piernicurto: «Sarà meglio che ve ne andiate [11]. Per amor di Dio, no, non restate; caso mai, potreste parlare di là [12]; non venite qua con queste lagnanze».

Studente: «Di che paese siete?»

Giovanni: «E a voi cosa importa?»

Studente: «E' una domanda che si usa fare».

Piernicurto: «Bene, sappiate che è un uso che non va».

Studente: «Via, ditelo».

Giovanni: « (Siamo) di laggiù» [13].

Studente: «Di che parte?»

Piernicurto: «Di un paese».

Giovanni: «Ditelo voi, se sapete indovinare» [14].

Piernicurto: «Siamo di là, verso Ledesma» [15].

Studente: «Dimmi, di che villaggio precisamente» [16].

Giovanni: «Volete dunque obbligarci?» [17].

Studente: «No, no di certo, ma ditelo».

Piernicurto: «E allora, perchè volete saperlo?» [18].

---

(9) *Para mi corona*: per la mia testa.

(10) *Qu'es él envuelto contigo*: che ce l'ha con te.

(11) *Os vais d'hí*: che ve ne andiate di qua.

(2) *Denda*: *(dende)* = d'indi, di qua.

(13) *Yuso*: corrisponde al nostro antico «giuso»; anche in spagnolo questa antica forma è sparita, comunemente.

(14) *Habéis de acertar* = se dovete, e quindi: se sarete capace di indovinare.

(15) *Ledesma*: paese non lontano da Salamanca.

(16) *Mesma*: è forma antiquata per: *misma*.

(17) *Emplaciari*: sta per *emplazar* = spingere.

(18) *Pesquisais*: da *pesquisa*: ricerca, indagine.

Studente: «Ma no, per niente, non temete».

Piernicurto: «Certamente voi non avete buone intenzioni. Ebbene, non mi metterete alle strette [19], anche [20] se mi vedete malconcio» [21].

Giovanni: «Col diavolo [22] vi siete imbattuto, perchè non stia sveglio»!

Studente: Saggio consiglio [23], nelle cose dove c'è da temere».

Piernicurto: «E se per caso voi foste un burlatore?»

Studente: «Dimmi tu ciò che io domando, poichè [24] lui per paura [25] non me l'ha voluto [26] dire».

Piernicurto: «Per l'amor di Dio, vuoi proprio dirglielo?» [27].

Giovanni: «Sì, se ti sembra ben fatto».

Piernicurto: « Per amor di Dio, stiamo freschi [28]! Infatti siamo sfuggiti all'altra avventura, e non ci sarebbe adesso da meravigliarsi se costui venisse qui con un altro inganno» [29].

---

(19) *Naprieto:* forma composta di due parole e significante: *en el aprieto:* non mi metterete alle strette, in una situazione sgradevole.

(20) *Onque*: *unque* = sebbene. Abbiamo delle forme vacillanti, non c'è una grafia stabile nella lingua della fine del Quattrocento. Spesso s'incontra anche: *unque.*

(21) *Pendado*: ben messo. *Mal pendado*: mal messo, in malo arnese, di poca apparenza.

(22) *Con el Diablo, ecc.*: quest'uomo, se lo stuzzichi, reagirà e vedrai che cosa ti capiterà, tanto che devi star molto sveglio. Il tutto è detto per antifrasi, ironicamente.

(23) *Discreto*: prudente, saggio, accorto.

(24) *Pues*: difatti, in verità.

(25) *De miedo*: dalla paura.

(26) *No quiso*: sottinteso *decirmelo*: non me l'ha voluto dire.

(27) *Decír(l)lelo*: oggi la *l* scomparirebbe. Si trova tante volte questo fatto: l'infinito spagnolo termina in tronca, quindi sempre in *r;* quando c'è un pronome che si aggiunge (*lo, la, le*) avviene l'assimilazione, cioè la *r* finale dell'infinito si fa eguale alla *l* successiva (es. *verla* = *vella*). Qui invece è avvenuto un fatto curioso, di assimilazione e dissimilazione. Modernamente: *decírselo.*

(28) letteralmente: siamo bellini!

(29) *Tranquilla*: inganno, trucco. In ispagnolo *tranca* è il laccio con cui si prende un animale. Qui Piernicurto allude all'aria sorniona dello studente assunta certamente per ordire una trama.

Giovanni: «E allora, stiamocene zitti tutti e due».

Studente: «Data la paura che avete [30], c'è da pensare che abbiate sofferto qualche brutto scherzo» [31].

Piernicurto: «Lo so bene che avete visto qualcosa».

Studente: «Parola, che non so cosa abbiate. Ditemelo, se lo volete».

Piernicurto: «Per amor di Dio, io dico che non voglio».

Studente: «Per amor di Dio, (dimmelo), compagno».

Giovanni: «Sì, perchè vi impicciate» [32].

Studente: «Insomma, finiamola, e dimmelo» [33].

Piernicurto: «Non voglio, non mi garba» [34].

Studente: Nè con le buone, nè con le cattive?» [35].

Piernicurto: «Ebbene, vi do la mia parola, che anche il diavolo v'ha portato qua per portarci via al momento buono» [36].

Giovanni: «Non badate a queste chiacchiere».

Piernicurto: «Un altro inganno [37] c'è sotto. Lascia, lascia fare a me, e gli darò quello che gli spetta».

Giovanni: «Non ostinarti [38] più con lui; diglielo e che se ne vada» [39].

Piernicurto: «Ebbene, io per amor tuo, perchè non ti faccia altrettanto, voglio dire il tuo malanno».

---

(30) *Según el miedo (que) teneis:* il *que* è stato omesso.

(31) *Revuelta*: disordine, chiasso, situazione preoccupante.

(32) *Empicar*: non esiste più nello spagnolo moderno. Ora si usa: *ahorcar*.

(33) Per noi questa ripetizione dello stesso motivo sarebbe noiosissima, ma in quel caso il gusto non è così raffinato.

(34) *Pago*: sazio; cioè: «soddisfa».

(35) Letteralmente: «nè col male, nè con le lusinghe?»

(36) *A sacar por punticones*: con puntualità, con sicurezza, con esattezza, secondo i punti che sono stati precisati. Insomma: è il diavolo che l'ha ispirato, e viene con intenzioni poco chiare.

(37) *Boba*: inganno.

(38) *Porfiar*: ostinarsi, insistere.

(39) *D'hi* = di qui. *Hú* = *fué*. Cade la *f* e al suo posto va un'*h*. Poi con una contrazione violentissima, *hué* si riduce a una sola vocale accentata, che sta a indicare la scomparsa di una parte della parola.

Giovanni: «In fede mia, torna di dove sei venuto».

Studente: «Visto che te l'ho giurato, dimmelo tu».

Giovanni: «Volete sapere com'è andata? C'ingannarono, mal peccato! ([40]), mentre eravamo al mercato, in quella piazza ([41]), davanti: una mandria ([42]) di studenti ci fecero un brutto scherzo ([43]). Costui, vi do la mia parola, che l'hanno loro conciato ([44]) per le feste».

Piernicurto: «E a me, non m'hanno tosato».

Giovanni: «Ma t'hanno fatto ([45]) una cosa che non so dire».

Piernicurto: No, che io me la sono ben svignata».

E allora all'altro, che sa che cosa gli hanno fatto».

Giovanni: «Ma fu la tua coda a pagarla ([46]). Credi che non lo sappia?»

Piernicurto: «Ti darò una botta» ([47]). (Lo studente si avventa contro il contadino per tagliargli i capelli).

Piernicurto: «Non toccatemi il cocuzzolo ([48]), se no, lo giuro per San Giovanni, chissà se rispiarmierò il mio mantello, e prendo (in mano) il bastone, e per quanto qualcuno possa correre, io lo raggiungerò dietro la nuca anche se è figlio di qualche nubiluccio, e gli andrà giù la baldanza».

([40]) *Mal pecado!*: fu un cattivo peccato.

([41]) *Na aquella praza*: come osserva lo stesso Menéndez Pelayo, in una sua edizione critica, dell'opera di Juan del Encina, in questo «Auto del Repelón» le forme dialettali vengono addirittura esagerate e rese ridicole con espressioni atte a suscitare ilarità. Gli studenti imitano dalla bocca dei contadini queste maniere così sbagliate.

([42]) *Rebaño:* gregge; ma qui è usato dal contadino, per insultare gli studenti.

([43]) *Mal recado*: una cattiva commissione.

([44]) *Paroren* sta per: *pararon* (da: *parar*). In ispagn. antico significa allestire; il significato corrente è: fermare.

([45]) *Hizonte*: sta per: *hicieronte* = ti fecero.

([46]) *El rabo lo pagó*: allude alle due pedate.

([47]) Sembra che queste parole siano rivolte allo studente.

([48]) *Morra*: il cocuzzolo, la parte alta del capo.

([49]) *LLazar*: allacciare: sembra che abbia una corda in mano.

Studente: «Figlio di dannato, stupidone, avresti il coraggio di minacciare?»

Piernicurto: «Oh, io do al diavolo anche questo laccio!» ([49]).

Studente: «Stavene alla larga, o stordito, grande e brutto scioccone, che io vi faccio andare alla malora».

Giovanni: «Per amore di Dio, che così Dio mi aiuti, voi avete gran ragione» ([50]).

Piernicurto: «E voi, chi vi ha comandato di tagliare i capelli alla gente?»

Giovanni: «Perchè mi faccia la corona, bada che non voglio più parlare con lui».

Studente: «E' una cosa da prendere in burla».

Piernicurto: «Via, via, corpo di Dio, che da parte di altri mascalzoni come voi, ho avuto da lamentarmi, per essere stato burlato.

([50]) Sembrano parole rivolte allo studente.

* * *

Piernicurto: «Poichè vi do la mia parola che gli deve capitar un malanno anche peggiore [1]. Al diavolo il bastone [2]! Perchè ancora va adesso cercando di colpire? [3] Voi presumete molto di voi stesso tagliando i capelli di nascosto. Rompiamogli le costole [4], che è quello che egli vuole» [5].

Giovanni: «Oh, corpo di Santillana! Poichè siamo in due contro uno, prima che venga qualcun altro arricciamogli la zazzera» [6].

Piernicurto «Ma se vuoi avere vendetta, dente per dente, siccome gli studenti ci riducono a mal partito, buttiamolo fuori di qui a legnate».

Giovanni: Oh, San Giuliano, che buona mancia [7]! (Gli daremo ben moneta degna) come a chi va a riscuotere [8]. Perchè m'avete

---

(1) Ossia: se questo studente non fa altro che andar in giro a stuzzicare la gente di campagna, gli capiterà qualche cosa di peggio.

(2) *Ciguñal*: sarebbe esattamente un bastone che serve a sollevare recipienti con l'acqua.

(3) *Cutir*: colpire, bastonare .

(4) *Mullir*: ammollire, cioè dargli tante bastonate da renderlo come uno straccio.

(5) *Anda urdiendo*: va ordendo, cioè: cerca di attirarsi.

(6) *Melena*: zazzera, capelli lunghi.

(7) *Dun Cuartos de maquillón:* la moneta è divisa in quattro parti; in generale poi *cuarto* significa spicciolo, moneta qualunque. Dunque gli daremo le monete spicciole come se le merita il *maquillón*.

(8) *Maquillar* significa riscuotere il beneficio che spettava al molino da chi vi ha macinato.

tosato? E ancora [9] adesso, a tutto diritto, urlate [10, 11], per darmi un'altra pelatura?».

Piernicurto: «Dagli, dagli, a questo vagabondo [12], non trattarlo [13] così coi guanti perchè egli sta borbottando» [14].

Giovanni: «Ah, scappate, don Scrofolone?» [15].

Piernicurto: «Oh, legnate gli ho appioppato [16] sulle natiche!»

Giovanni: «E un'altra glie ne ho data (io) sulle anche, che quasi l'ho slombato. Ecco che viene Giovanni Rabé! Ci starebbe proprio bene che cantassimo a due a due».

Giovanni: «Ebbene, l'alzerò io».

Villancico: «Faccio conto di esser nato oggi; benedetto sia Iddio e sia lodato, poichè non m'hanno titolato! Con buon segno qui venimmo, poichè ce ne andiamo così dotti! [17]. I nostri padroni si spaventeranno di questa scienza che imparammo [18]. Già non mi ricordo più quello che abbiamo perduto [19] e le asine ho dimenticato, poichè non m'han fatto scienziato. Colui che diventa baccel-

---

(9) *On*: =*aun* =ancora.

(10) *Tronar* = tuonare, qui: parlar forte.

(11) *Manisalgado*: come foste con le mani monde, come se aveste ragione voi.

(12) *Rodión*: da *rodeo*, che significa fare dei giri. Ossia quegli che va in giro molestando gli altri.

(13) *Amagar*: cercar di fingere.

(14) *Refunfuñar*: borbottare.

(15) *Lamparón*: scrofola.

(16) *Frocar*: parola antiquata che significa: lasciar la pietra dalla fionda. Qui: assestare.

(17) Il senso è questo: «Noi non abbiamo studiato niente, ma abbiamo imparato più di quanto hanno imparato quelli che fanno i baccellerieri». (In Ispagna come in altre nazioni dopo alcuni anni di frequenza universitaria, dopo aver sostenuto un certo numero di prove, si conferisce allo studente il titolo di «*licenciado*», che comporta il diritto d'insegnare.

(18) *Caprendimos* = *que aprendimos.*

(19) *Y a todo lo que perdimos*: perchè, inizialmente, come si ricorderà, avevano perduto le asine, ed erano preoccupati del padrone. Ma adesso non lo temono più, perchè son diventati furbi.

liere, tosto desidera salire di più [20], ma chi non vuol mettersi a studiare, nè vuol imparare, pensate se lo avrà come piacere, dopo di esser stato ben tosato, di convertirsi in licenziato» [21].

---

[20] *LLugo quiere más pujar*: vuole salire più in alto, diventar dottore (il baccalaureato vien dato dopo due anni, la licenza dopo quattro).

[21] *Destojar*, significa: diventare, trasformarsi in... qui anche «disanisarsi»! Colui che diventa licenziato, secondo il contadino, diventa ancora più asino di prima, perchè non sa le cose pratiche. Insomma: «guardate se non è bene che sia chiamato licenziato chi ha appreso la sapienza senza esser licenziato, pagando solo uno scotto, cioè quello di essere pelato».

Tra le rappresentazioni fin qui esaminate e quella che seguirà c'è una profonda differenza, un progresso notevole, uno sviluppo artistico rilevante, anche se il periodo di tempo che intercore non è molto ampio. Infatti sia l'Auto del Repelón che le prime rappresentazioni da noi considerate ci danno il tipo di un commediografo che in parte si muove ancora nell'ambito del teatro medioevale, la rappresentazione che seguirà, l'Egloga di Cristino e Febea, è un'opera tipica per il nuovo indirizzo totalmente rinascimentale. Ed è un'opera che si può dire essenziale nell'arte dell'Encina. Tra l'Auto del Repelón e quest'ultima c'è però un gruppo di altri lavori che, anche se non cronologicamente, spiegano il trapasso a cui alludiamo. Per comprendere l'ultimo svolgimento del nostro poeta dobbiamo riferirci ad essi.

Già l'Auto del Repelón è una rappresentazione studentesca la quale come si è detto, probabilmente veniva recitata di carnevale, in periodo di divertimenti. Ma non è solo questa opera che il nostro autore ha composto per il carnevale: ne ha composto altre due molto significative, perchè precisamente contengono un qualche accenno a quello spirito leggermente pagano trionfante nell'Egloga di Placido e Victoriano che assieme all'altra rappresentazione «Zambardo, Fileno y Cardonio» contiene già gli orientamenti non soltanto artistici, ma anche ideologici fondamentali da cui questi altri derivano, di carattere comicheggiante. Si sente l'esaltazione della vita dei sensi, del piacere come fine della vita umana, o per lo meno come momento in cui l'uomo s'allontana da ogni pensiero soprannaturale e si dà completamente e pienamente al piacere, al culto della pura bellezza dionisiaca. Nulla di ciò ancora nell'Auto del Repelón, che è uno scherzo semplice, sano. Negli altri lavori invece che precedono il gruppo finale del-

l'opera di Juan del Encina sia nella prima egloga (Egloga de Antruejo) che nella seconda (Auto de Carnaval) sprizza un certo umore festivo e spregiudicato, un sentimento [1] proprio dell'ambiente goliardico, gaudente e spensierato.

A questi due lavori di cui abbiamo parlato si dà di solito il nome di *antruejos*: sono due componimenti, ma bisogna tener presente che il primo serve di *entrata* al secondo, che è un vero Auto, una specie di contesa amorosa fra un contadino e una contadina, ognuno dei quali difende il suo punto di vista di fronte all'amore. Diamo qualche brano preso dalla «Literatura dramatica española» del Valbuena. Egli riporta qualche brano di questo componimento e dice: «Rassomiglano queste due rappresentazioni sacre di cui abbiamo fatto parola, e una delle quali è stata esposta. Hanno lo stesso numero di personaggi, la stessa semplicità di creazione; però lo spirito è tutto diverso: mentre nella rappresentazione sacra lo spirito era, naturalmente, religioso, pieno di fede, qua abbiamo il rovescio della medaglia, coè un'esaltazione della vita dei sensi, del piacere».

Si ricordi la famosa poesia di Lorenzo il Magnifico: «Quant'è bella giovinezza....»: essa può attestarci qual'è il sentimento che ha spirato le due egloghe di cui parliamo.

Le composizioni di carnevale, ossia *Noche de Antruejo* offrono scene di pastori, con conversazioni che rassomigliano a quelle dell'auto de Gil y Pascuala, salvo il diverso argomento. I detti sono pittoreschi, e sono espressi in daletto sayagués, e per lo più ci sono dei riferimenti a fatti dell'epoca. Così, vi si parla del Duca

---

(1) *Antruejo*: termine con cui si allude ai tre ultimi giorni di carnevale, che stanno all'inizio della quaresima. La parola *antruejo* o *entruejo* deriva da *introitar*, forma del latino della decadenza corrispondente a *introire*. Queste trasformazioni nelle parole semi-colte son dovute alla tendenza di adottare forme antiche con desinenze nuove. Per esempio: la riduzione delle quattro conuigazioni latine a tre in ispagnolo ha aumentato il numero dei verbi appartenenti alla prima, e tanti verbi della quarta si sono trasformati appunto in voci di questa coniugazione: *introire* (quarta) diventa *introitare* (prima). *Antruejo* significa i giorni che precedono la quaresima.

d'Alba che doveva partire per la guerra di Francia, e quindi si si possono attribuire probabilmente al 1505-1506. La prima egloga fu rappresentata l'ultima notte di carnevale, e finisce con un *villancico* in cui si chiede a Dio la pace, questo è un componimento antecedente al primo Auto carnevalesco, in cui abbiamo l'espressione della vera gioia del vivere, nei giorni antiascetici del Rinascimento italianeggiante».

«*Carnal fuera espera espera.......*»

«Carnevale, fuori, fuori. Attendi un pò, che non sono ancora sazio».

Un pastore tra gli altri pretende che il carnevale duri ancora perchè egli non è ancora contento. Il pastore Beneito, sembra stia ricamando un motivo dal *Libro de Buen Amor* dell'Arciprete di Hita, descrive con facilità e con grazia la lotta tra Carnevale e Quaresima.

I pastori si dispongono a gustare l'orgia finale dei loro banchetti e divertimenti e cantano questo *villancico,* con voce piena e festiva.

«Oggi mangiamo e beviamo e cantiamo e divertiamoci, che domani digiuneremo. Per onore di S. Antruejo (San Carnevale)

Beviamo e mangiamo forte. Andiamo poi a custodire il nostro pance e accomodiamo bene le nostre pelli che è costume..... che tutt'oggi ci saziamo, che domani digiuneremo. Onoriamo un sì buon santo, perchè nella fame ci corra in aiuto; mangiamo a più non posso, chè doman sarà gran penitenza. Mangiamo, beviamo tanto fino a scoppiare, chè domani digiuneremo. Bevi, Biagio, ma bevi più ancora tu, Benedetto, bevi Pietruccio e Lorenzo, bevi tu..... perchè ci togliamo da questo bisogno. Nel bere trovo il mio diletto, dammi qua, dammi qua, berremo, chè domani digiuneremo.

Prendiamo questo godimento, chè domani verrà meno.

Beviamo e mangiamo forte. Andiamo poi a custodire il nostro gregge; non perdiamo un boccone, chè mangiando ce ne andremo e domani digiuneremo».

E' chiaro l'orientamento epicureo, la tendenza al grande sollazzo, tuttavia per spiegarci questa poesia non c'è bisogno di invocar

gli orientamenti rinascimentali, come fanno molti critici. Qualcosa sì, presenta i caratteri del Rinascimento; ma non è giuto dire che prima di Juan del Encina, nessuno abbia cantato su questo tono.

Se noi ricordiamo certi canti medioevali del nostro Juan Ruiz, certi canti goliardici di quel periodo schettamente medioevale, vi troviamo la stessa esaltazione del piacere, del mangiare e del bere, anche se non possiamo chiamarle norme spirituali, anche se non sono ancora degli indizi definitivi di quello che è l'orientamento del Rinascimento. Comunque a noi servono, in quanto possono dar modo di passare da quella rappresentazione religiosa, da quelle rappresentazioni allegre, ma non sensuali ed epicuree a quest'altre rappresentazioni che sono invece effettivamente e veramente paganeggianti. E le tre rappresentazioni ultime in cui questo spirito trionfa ed in cui la forma si fa ben aderente a tale indirizzo, sono:

1°: Egloga de Placido y Victoriano.
2°: Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio.
3°: Egloga de Cristino y Febea.

* * *

Come dicevamo nei due componimenti teatrali che abbiamo definito di transizione domina il tema adatto al carnevale, e viene esaltata la gioia della vita, e dato tutto il valore alla burla, ad un bel vivere materiale, da epicurei. Ma non si può ancora parlare, di fronte a questi due componimenti, di un vero orientamento rinascimentale. Non possiamo dire, per il solo fatto che vi è esaltata questa gioia della vita, questo piacere sensuale del mangiare e del bere, del divertirsi, che Juan del Encina sia già completamente orientato verso quel mondo di armonia, di grazia e di equilibrio che viene da noi definito col nome di Rinascimento; non possiamo negare, come dicevo anche, che queste due rappresentazioni servano a noi come punto di passaggio, transizione tra le rappresentazioni più nettamente medioevale, più profonde (se non più religiose, per lo meno rispettose di un tema religioso, come sono le egloghe sulla natività), insomma tra queste prime egloghe di tema almeno lontanamente religioso e le tre ultime già citate che ci appaiono pienamente rinascimentali. Sarebbe molto utile insistere su questo concetto, perchè pare sia molto importante dimostrare qual'è la nuova arte che viene chiamata rinascimentale. Cos'è questo Rinascimento? Sarebbe, dico, tanto utile insistere, ma mi pare che, più che insistere attraverso notizie teoriche, ampiamente spiegate nei manuali e nelle storie letterarie, converrà illustrare il nostro punto di vista commentando l'Auto di Cristino e Febea: questo Auto, che dovrà costituire l'ultima opera che noi esporremo di Juan del Encina, potrà essere sufficiente per cogliere l'anima del Rinascimento durante la sua prima apparizione in Ispagna, ai suoi primi albori, e ci dispenserà dal ricorrere

ad altri brani delle altre egloghe finali dell'Encina. Osserviamo che il nostro poeta non è il primo a fornirci esempi e prove di questo mutato spirito, di questo nuovo indirizzo letterario; indirizzo letterario che testimonia l'evoluzione in sede artistica di mutati gusti, di mutate simpatie, di mutati costumi. E abbiamo molto spesso sottolineato più indietro come precisamente il Quattrocento spagnolo segni il trionfo della classe borghese, che dimostra ben altre compiacenze e ben altri indirizzi di quelli che erano indirizzi e compiacenze della classe feudale. Modificandosi la vita economica, commerciale, scientifica grazie anche alle mutate condizioni poetiche ed alle stesse scoperti geografiche, è naturale che si sia trasformata anche la vita artistica e letteraria.

Se noi nel campo del teatro volessimo trovare un quadro perfetto di queste esigenze sprituali, culturali, artistiche, dovremmo riferirci anche alla celebre tragicommedia di Callisto e Melibea. E riuscirebbe tanto utile, come preparozione alla lettura dell'Auto Cristino e Febea, poter conoscere questa tragicommedia. Purtroppo non possiamo farlo qui, e invitiamo lo studioso a occuparsene per proprio conto, per disporre poi di più ampia capacità illustrativa che gli consenta di comprendere bene l'egloga di cui ci interesseremo.

Non conviene però quando si parla della Celestina limitarne il significato contenutistico all'esaltazione della vita sensuale. È vero che nella Celestina, per un certo tratto, anzi, possiamo dire, per la parte più ampia della rappresentazione, assistiamo al trionfo della sensualità, del piacere, quindi vediamo di spiegarsi anche veristicamente il dominio del peccato, sappiamo però che nella costruzione compositiva dell'artista tutto si concluderà in una punitrice catastrofe, in una violenza di suprema vendetta. In modo tale diciamo, che sta a provare come il peccato porti con sè alla rovina, alla morte, alla disperazione; insomma, alla distruzione della vita. Quindi non si può ancora affermare che nella Celestina s'imponga l'indipendenza, l'autonomia tra il mondo del peccato e quello religioso, tra il mondo di un'umanità slegata dal cielo, e quello della salvezza spirituale, tra la visione cioè di una vita

fine a se stessa e quella invece, che è soltanto un preludio e una preparazione alla vita futura. Questo accadrà a certe opere d'arte in pieno secolo sedicesimo, in cui incontreremo proprio questa rottura, questa frizione tra una visione terrena e una visione spirituale. Nell'Auto che stiamo per leggere, possiamo dire che la preoccupazione dell'artista è stata quasi completamente dettata da una interpretazione parziale, unilaterale della vita. In fondo Cristino, che abbandona il mondo, in un primo tempo, per darsi ad una vita di preghiera, di solitudine, ricondotto attraverso la tentazione, alla'apparizione del piacere, in'aspetto di ninfa e poi dell'Amore, indicherebbe la vittoria della finalità terrena su quella trascendentale. Non diciamo, con parola troppo dura, del peccato, ma certo per lo meno del godimento, o dell'abbandono e all'assoluta dimenticanza di quelli che sono i valori spirituali, religiosi, sacri. Per la qual cosa si vuol vedere, in questa terza egloga, il punto finale, conclusivo di un certo svolgimento ideologico perseguito da Juan del Encina.

È vero che Juan del Encina aveva composto, più o meno nel tempo stesso in cui componeva le due egloghe del carnevale, una rappresentazione dell'Amore dedicata al Principe Giovanni, figlio dei Re Cattolici, che morì ventunenne. In questa rappresentazione dell'Amore egli riprende un tema che noi già conosciamo attraverso il componimento poetico di Rodrigo Cota, cioè attraverso il Dialogo fra il Vecchio e l'Amore. In questa rappresentazione si deve già sottolineare con una certa forza il movimento di questo Amore che domina, dirige e guida la vita dell'uomo. L'Amore vi è presentato sotto un aspetto affascinante, tale da poter soddisfare le esigenze dello spirito; quindi vi notiamo già un Juan del Encina che chiameremo, di transizione tra quello delle rappresentazioni religiose e quello delle rappresentazioni più pagane: già nel Juan del Encina di transizione si svegliano e si vanno, diremo così, concretando certe aspirazioni, certi indirizzi: egli tende all'esaltazione piena e libera dell'Amore, considerato quasi una divinità che dev'essere dall'uomo coltivata.

Nell'Auto di Cristina y Febea possiamo riconoscere defini-

tivamente che Juan del Encina ha raccolto e assorbito l'ideologia di certe opere che costituivano lo spasso e anche qualche cosa di più — la passione — degli eruditi, degli studiosi, degli letterati del Quattrocento e del principio del Cinquecento. Juan del Encina imiterà gli artisti ed i pensatori italiani — non dimentichiamo Il Valla con il suo culto all'Etica ed alla morale dei classici — ne vivrà lo spirito col Poliziano, (anche se non l'ha conosciuto di persona, cosa di cui non abbiamo prove positive, ma neanche negative) si riporterà qui, specialmente, — più che alle opere — allo spirito del Poliziano.

Ricordiamoci di quel celebre componimento drammatico intitolato Orfeo ed Euridice del Poliziano. Si tratta d'una delle opere più sintomatiche, più significative della nuova letteratura, del nuovo clima, che alla fine del Quattrocento va propagandosi per tutta l'Italia e che dall'Italia passerà poi in Ispagna ed altrove. Notiamo che il Poliziano era conosciuto, almeno nelle sue opere latine, nell'Università dove aveva studiato Juan del Encina. Le elegie e le opere latine del Poliziano venivano lette e commentate all'Università di Salamanca. Un raffronto tra le due opere, di cui discorriamo, specie per quanto concerne l'atmosfera. Sarebbe giovevole.

Esiste anche un altro autore cui si accostò il nostro Encina: Antonio Tebaldi: (uno di quei letterati della seconda metà del Quattrocento italiano, autore di elegie e di rappresentazioni) vissuto dal 1470 al 1537. È un vero umanista che compone, tra varie altre opere che c'interessano, una rappresentazione pastorale intitolata «Tirsi e Damone», della quale discorre Pilade Mazzei in un suo studio sull'Encina e Tomes Mahazzo (Luna, 1922) ed il Crawford (Romanic Rewiev, 1929). Il Tebaldi possiede anche componimenti poetici che ricordano il Petrarca dei sonetti — un petrarchismo d'imitazione — ma anche qualche componimento pastorale tra cui quello citato, che pare sa servito di traccia, di schema, per il primo dei tre Auto finali dell'Encina, cioè per quello intitolato «Fileno, Zambardo y Cardonio».

E ciò prima ancora che il nostro poeta si recasse in Italia. Soltanto la seconda delle egloghe di questo gruppo egli compose

in Roma, cioè quella in cui fa apparire Venere che risuscita la figura di Vittoriano morto (1).

L'egloga di Cristino e Febea è una rappresentazione di trama anch'essa semplicissima, molto più semplice delle due egloghe del suo gruppo. Però l'elemento emotivo, sentimentale, è ugualmente intesnso e vivo anche se la trama è meno ricca e complessa: vorrei quasi dire che abbiamo un vantaggio in quanto il profilo spirituale e sentimentale riesce a noi più chiaro ed evidente grazie appunto a questa modestia compositiva. L'opera si apre con un colloquio tra Cristino ed un suo amico, Giustino, uomo di esperienza se non di età, al quale Cristino si rivolge per aver consiglio. Cristino vuole abbandonare il mondo; è stanco della vita del suo villaggio, è deluso e ha deciso di ritirarsi in solitudine. Giustino lo ammonirà che non si può impunemente compiere questo distacco, tagliare ogni legame col mondo,senza essere profondamente preparati, senza avere una sostanza interiore provata:

Cristino: «Benvenuto, Giustino».

Giustino: «Oh, Cristino! Altrettanto sia di te, amico mio leale. Fin dove (2) sei avviato?».

Cristino: «Fin qua io vengo, e non oltre».

Giustino: «E non vai più avanti di qui?».

Cristino: «Vengo soltanto da te per vedere che consiglio mi dai».

Giustino: «Devi prendere consiglio da uomo vecchio».

Cristino: «Per l'appunto, io vengo a cercare il tuo».

Non ci troviamo del punto di vista linguistico di fronte ai problemi intricati, difficoltosi, in cui ci siamo imbattuti durante lettura

---

(1) Per conoscere dal lato bibliografico l'opera di Juan del Encina, sarà utilissima la consultazione del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, di Bart. José Gallardo, opera rarissima e preziosissima. Nel secondo volume si troveranno le rassegne bibliografiche delle edizioni delle opere del Nostro, a partire dalla colonna 811 fino alla colonna 919. Serve a illuminarci anche a proposito delle intenzioni dell'Encina il leggere i prologhi, le dediche di queste varie edizioni, qui riprodotte.

(2) *fasta* = *hasta*: fino a; *do* = *donde*: dove.

dell'Auto del Repelón, perchè là avevamo forme spiccatemente dialettali esagerate anzi a scopo caricaturale, mentre qui abbiamo sì una forma popolare, cordialmente popolare, però priva della voluta ricerca dialettale dell'Auto precedente.

Giustino: «Per me, questo consiglio non ce l'ho, troverai in me cattiva disposizione» [3].

Cristino: «Quanto a consigli, benchè tu sia giovane, io so che ti dànno più credito che al prete [4] o al sacrestano».

Giustino: «Sappi che io li disprezzo [5]. Ben tu sai, amico Cristino, che io dico loro senza inganno [6] e senza cattiveria [7], ogni cruda verità [8]; tu sei [9] di ciò buon testimone; sempre dico loro il vero [10], molto chiaro, chè su questa lingua maledetta [11], non vengo peli e, se badi, indovino sempre».

Le parole di Giustino dichiarano che egli è contrario ad ogni

---

(3) *Mal aparejo*: cattiva disposizione, nel senso che non è pronto a dare il buon consiglio richiesto.

(4) *Crego*: forma dialettale che sta per *clérigo* (*clérigo - clergo - crego*).

(5) *Destrozar*: disprezzare. Sebbene, la frase potrebbe anche voler dire: io non mi gonfio di superbia, in quanto mi preferiscono ad altri. Ma forse la prima interpretazione è la più evidente.

(6) *Sin tranquilla*: senza inganno, senza cattiva intenzione o secondi fini (da: *tranca*).

(7) *Sin ruindad*: senza cattiveria e senza malizia.

(8) *La punta de la verdad*: immagine in cui la verità è vista come una spada che ha un'estremità aguzza, che ferisce. E' immagine di una certa vivezza.

(9) *Sos*. Sta per: *Sois*. Si ricordi che la forma *eres*, che abbiamo alla seconda singolare del verbo essere, è in fondo una specie di anomalia. un'irregolarità, perchè *eres* deriva da *eris*, cioè sarebbe una forma del futuro insinuatasi tra le voci del presente indicativo. Il che vuol dire che questa forma, per essere regolare, dovrebbe seguire la coniugazione, *ego sum, tu es*. Probabilmente come abbiamo già detto ci fu una forma *ses*, e *sos* sarebbe derivato quasi regolarmente da quest'ultima forma latina. Questo *sos* si conserva in certi casi, forma autentica della coniugazione del verbo *esse*.

(10) *Lo cierto*: la verità.

(11) *Maldita*: perchè dice anche le cose che non fanno piacere.

(12) *No me se para pepita*: letteralmente: non mi si ferma pietruzza. Generalmente però la parola ha senso più ristretto, di pietra preziosa.

ipocrisia e formalismo ed un pò alla Erasmo (noi diremmo anche alla Savonarola), biasima nel clero del suo tempo certo vezzo di servirsi della religione per nascondere i propri difetti e le proprie miserie.

Cristino: «E appunto per questo vengo qui, parola d'onore ([13]), perchè col tuo sapere tu dica il tuo giudizio e in questo ci guadagnerò di certo ([14]).

Giustino: «Ora ([15]) dimmi, dimmi; giuro a me stesso che ti dirò quel che sento».

Cristino: «Voglio dirti la mia idea ([16]); ritiriamoci ([17]) di qua». Già sai, Giustino fratello, quanto meschino ([18]) e quanto di breve durata è questo mondo; e su ciò mi fondo per dire che esso è come un fiore d'estate ([19]), che si schiude al mattino fresco e sano, e al cader della sera ([20]) è già avvizzito; e più perde chi più guadagna ([21]). Tu pure conosci anche i temporali ([22]), le grandinate ([23]),

---

([13]) *Mi fé ha*: mia fede è, ossia: per mia fede, in verità.

([14]) *En lo que mucho me va*: in ciò molto mi va, cioè: nella cosa avrò molto interesse.

([15]) *Ora* (*senz'acca*). *Forma incerta*: in quell'epoca, molte volte si usave l'acca, molte volte no.

([15]) *Ora* (*senz'acca*). *Forma incerta*: in quell'epoca, molte volte si usava l'acca,

([17]) *Ponerse aparte*: mettersi da parte.

([18]) *Liviano*. Potrebbe anche voler dire scandaloso, sconveniente, osceno. Qui significa: fragile, infrollito, dalla breve esistenza.

([19]) *Que es como flor de verano ecc.*: così è l'uomo, che se al mattino è pieno di speranza, alla fine della sua vita si troverà mortificato.

([20]) *Noche*. Più che notte, è tràmonto, cader del giorno.

([21]) *Más pierde ecc.*: chi è più attaccato al piacere del mondo, più soffre quando deve staccarsene.

([22]) *Ventiscos*: vorrebbe dire, con parola generica, intemperie, temporale, e, al traslato, situazioni in cui s'è trovato e in cui ha dovuto soffrire.

([23]) *Pedrisco*: sarebbe la gragnuola, la grandine.

i giorni di tormenta [24], e di nuvolo [25], attraverso cui son passato, conosci i pericoli e i passi difficili (in cui mi sono trovato)».

Giustino: «In questo non menti di certo; mille corsi d'acqua abbondanti, mille mari e mille fiumi, nevi e acque, venti freddi hai passato, e mille correnti».

Cristino: «E se dico (che sono stato) innamorato, cattivo peccato!, nemmeno mentirò: posso ben dire che quell'amore fu fortunoso e disgraziato».

Giustino: «Che tu sia stato e che tu sia (tuttora) il più forte [26] del paese lo giuro per noi».

Cristino: «Tutto voglio lasciare, e voglio darmi completamente al servizio di Dio. Voglio cercare un eremo [27] benedetto, dove far penitenza, e in esso rimanere per secoli infiniti. Se tutti i mali e tutti gli affanni che ho passato, per l'amore che fu il mio signore [28], li avessi sofferti per amore di Dio, sarei, (addirittura) canonizzato. Ogni cosa finisce [29] e perisce, salvo il far bene [30]. Di', che consiglio mi dài? Voglio sentire qual'è il tuo parere».

Giustino: «Seguire le sante orme, queste orme consacrate, è cosa buona assai, fin quando dura; ma certo è molto duro lasciare la vita cui siamo abituati. Come potrai dimenticare e lasciare alcuna di queste cose, ballare, danzare alle nozze, correre, lottare e saltare? Io la ritengo cosa molto difficile, te lo giuro, lasciare

---

(24) *Nublados*: i giorni nuvolosi, coperti, in cui lo spirito si trova in tale ansia che non sa decidere.

(25) *Tormentos*: tormenti, fastidi; *ariscos*: punto in cui l'uomo si trova in grande pericolo, incertezza: rischio.

(26) *El más huerte*: il più forte, cioè colui che più ha dovuto soffrire e che più à visto di situazioni tremende.

(27) *Hermita* = specie di cappella, di luogo riparato, dove il cenobita vive solo, isolato: eremo.

(28) *Señores*: «gli amori sono stati i miei padroni, m'hanno dominato». Oppure, addirittura: «i signori del mondo, cui ho servito».

(29) *Fenesce*: verbo molto espressivo, opportuno e conveniente.

(30) *No más*: e non altro.

la bisaccia [31] e il bastone [32], tranasciare di fischiare al gregge: non potrai (dimenticarlo), te l'assicuro. Oh, quale gioia [33] e che piacere, vedere i vitelli che tra loro cozzano [34] e gli agnelli che ruzzano, e vederli nascere. Gran volutta è bere il latte che dà tanto giovamento, e mungere [35] la capra scornata [36] e mangiare pane ben cotto [37]. Io non so chi possa disprezzare [38] tutta questa roba. Ebbene, ti dico che il far festa, il cantare, il sonare la zampogna [39], il sentir il canto dei grilli sono cose (tanto piacevoli) che mai dovrebbero finire».

Come si vede, abbiamo un quadretto bene armonizzato, ben dipinto, che poggia sulla descrizione naturale della vita campagnola, ma l'anima è poi anche ricca di buon senso, di meditazione quotidiana. Di qui sgorga ricreazione così festiva della vita dei campi e dei pastori, in un culto sincero (non artificioso quale sarà l'Arcadia della natura.

Cristino: «Io ho ormai deciso di lasciar tutto, Giustino, perchè l'anima sia tranquilla; più merita chi più lascia; non ostacolarmi la strada».

Il tono segna una certa decisione e fermezza, Cristino finisce la sua parlata con una frase, che se non offensiva, è risoluta.

Giustino: «Non temere ch'io ti distolga, chè non posso farlo; ma certo mi rincresce molto che tu ti accinga a così grande impresa, e senza di te io rimarrò molto solo».

Risposta molto fine in contrasto con la precedente parlata di

---

(31) *Zurrón*: è proprio la sporta, la bisaccia del pastore, ch'egli porta con sè quando per qualche tempo vive lontano dall'abitato.

(32) *Cayado*: è il bastone del pastore, con la punta ricurva.

(3) *Gasajo. Agasajar*: fare accoglienze fastose, Quindi qui: gioire, rallegrarsi, provar piacere.

(34) *Topetarse*: combattere tra loro, cozzando con la testa.

(35) *Ordeñar*: mungere.

(36) *Mocha*: mutila, cioè scornata, con le corna tagliate.

(37) *Cocha*: (lat. *cocta*): *cotta.*

(38) *Desechar*: qui = disprezzare, abbandonare una cosa.

(39) *Caramillos*: ciaramelle, specie di zampogne.

Cristino. Vedremo poi come nello sviluppo del dramma cambierà completamente lo stato d'animo. Per ora Cristino è un ragazzo impulsivo, mentre il discorso di Giustino è affettuoso, simpatico e più mite, ma soprattutto avveduto.

Si osservi come la situazione sia notevole anche dal punto di vista sentimentale, molto migliore di quella cui abbiamo assistito nel Repelón tutto scherzoso, caricaturale, grottesco. Qui ci si offre un vero quadro psicologico. I temi che abbiamo visto trattati nella lirica popolare, ma non nel teatro, vengono adesso trasportati sulla scena dotandola appunto di nuovi valori.

Il fatto è di grande interesse, perchè vediamo il formarsi del Teatro in quanto riceve, accoglie e tratta con tale profondità quegli stessi temi trattati prima nella poesa popolareggiante di qualche canzoniere, cui ci è fatto cenno.

Cristino: «Io ormai mi allontano da te, da questo punto, addio».

Giustino: «Vattene ormai, se così vuoi; piaccia a Dio che tu perseveri e che tu lo preghi per me». (Giustino parla tra sè). Chi avrebbe detto che Cristino, il mio vicino, sarebbe diventato eremita? Non credo che passi l'anno, a quanto lo conosco (40). Adesso (41), dato chi egli è, metto in dubbio che riesca a perdurare (42) anche un mese, e meno ancora di un cattivo anno (43), chè l'amore gli farà cambiar parere».

Ed ecco apparire l'Amore, personaggio non immaginario, ma reale, presentato come una persona. Amore, offeso dal tradimento di Cristino si vendicherà e manderà una ninfa a tentarlo; ed essa riuscirà nel suo intento. Come si vede, di per sè il motivo è assai

---

(40) *Magino*: sta per: *imagino*. Più che immaginare, deve saperlo per esperienza.

(41) *Ahotas*: forma già nota che significa: adesso.

(42) *Ature*: duri. *Aturar* avrebbe però il significato, tipico pastorale, del soffermarsi che fa il gregge in certo posto, del soggiornare un certo tempo.

(43) *Nunca más mal año dure*: non vorrei che questo che è per me grande dolore, durasse un anno: poichè Amore gli farà cambiar parere.

comune, non ha nulla di originale; ma è la gentilezza, la grazia particolare, l'agilità di composizione che va messa in rilievo. Dovremo per esempio, notare i soliti accenti amorosi, i soliti pensieri di delusione e di scoraggiamento vengono espressi in una forma originale; forma tipica di Juan del Encina, com'è tipica anche del primitivo teatro rinascimentale, e del gran teatro che ci darà poi la produzione non solo quantitativamente abbondante, ma piena di vita di freschezza, del grande Lope de Vega: ebbene, questa produzione ha la sua origine, i suoi prodromi in questo lavoro teatrale.

Amore: «Ah, pastore, vedrai, pastore!».

Giustino: «Che cosa (c'è), signore?

Amore: «Ascolta».

Giustino: «Dico: che cos'è stato» (44)?

Amore: «Vieni qua, Giustino».

Giustino: «Chi sei tu»?

Amore: «Sono il dio dell'amore».

Giustino: «Dici che sei il dio dell'amore; e cosa vuoi?»

Amore: «Ti dirò ciò che voglio. Che ne è del tuo compagno»?

Giustino: «Si è congedato dai piaceri, e se n'è andato (45) per questa montagna così strana (46), per fuggire dal tuo potere».

Amore: «Dunque, se n'è andato senza il mio permesso? Gli mostrerò io la mia collera (47), farò che la sua triste vita dolorosa, sia più aspra e più violenta, desiderosa di morte, chè la (48) ricaduta è peggiore».

Giustino: «Mi sembri, da quanto vedo e sento, piuttosto una civetta che non Cupido. Sei cieco e cerchi rumore; poco male riesci a fare. Porti un arco con saette molto perfette, e non ci vedi per tirare: hai ali e non voli; le tue virtù sono segrete».

---

(44) *Hú*: *fué*.

(45) *Fuese*: se ne andò.

(46) *Extraña*: qui si può tradurre benissimo: solitaria, abbandonata.

(47) *Saña*: accanimento, ferocia, *Ensañarse*: accanirsi.

(48) *Dolorida*: attualmente: *pesarosa, dolorosa.* Certe belle parole sono cadute in disuso nello spagnolo cittadino, dotto, comune.

E' tratteggiata una specie di caricatura. L'Amore è bendato; la faretra, ma come fa a tirare, se ha gli occhi bendati?

Amore: «*I*o sono cieco perchè acceco ([49]) col mio fuoco; porto ([50]) saette con l'arco e (porto) ali, perchè come un raggio ferisco tosto nel cuore. A Cristino, quel traditore di pastore, gli infliggerò un tal castigo per aver osato mettersi contro a me, e negli altri seminare il terrore» ([51]).

Tra la battuta precedente di Giustino e questa dell'Amore c'è una contrapposizione. Non diciamo che sia unicamente tipico della poesia aulica, cortigiana il piacere di contrapporre (specialmente quando la contrapposizione non è forzata, esagerata), l'uso di parole aventi magari la stessa radice e significato opposto, per far vedere il contrario quando non è tirato forzatamente in lungo è piacevole, garbato e gradito; e qui sono appena due tocchi, ma così efficaci e garbati che suscitano una certa allegria.

Non dobbiamo però credere che solo nella poesia dotta esista il contrasto. Qui una maggiore efficacia e agilità, in quanto mantenuto in un certo equilibrio.

Giustino: «Fai ciò che riterrai bene di fare, e ciò che vorrai ([52]), che certo ne proverò piacere, poichè egli m'ha lasciato e se n'è andato fuggendo da mille piaceri, a trasformarsi in eremita».

Amore: «Per suo danno io farò che lo colga una mala fine, e che una ninfa vada a tentarlo con inganno».

Giustino: Va pur là a porlo in tentazione e tormento; lasciami star qui solo; va, va da Cristino».

Amore: «E con inganno» ([53]).

Giustino: «Egli se ne sta nel suo convento: anch'io voglio

([49]) *Soy ciego porque ciego*: contrapposizione fra nome e verbo.

([50]) *Trayo* = *traigo*: è forma antiquata.

([51]) Cioè: l'esempio che io dò a spese di Cristino servirà anche per gli altri.

([52]) *Tovieres, quisieres*: insiste, ma è un'insistenza equilibrata, moderatissima: la poesia popolare è sorretta da molto buon gusto.

([53]) *Y a dolo*: cioè: alla ninfa che mi servirà nell'inganno.

tentare e provare come (suona) la mia ribeca per sapere come va (54).

Amore: «Comincia, provala bene, che io voglio lasciarti. O ninfa, mia Febea! perchè io veda la fedeltà che mi porti, voglio servirmi di te in ciò che la mia fede desidera».

Febea: «O cupido amatissimo, desiderato dagli uomini e dalle donne! Comanda ciò che tu vuoi, io non trasgredirò il tuo comando».

Segue una specie di canzone inserita proprio nel pieno dello svolgimento drammatico.

La canzone era di solito una delle espressioni più tipiche della poesia convenzionale, di scuola e di maniera. E qui invece la vediamo disposta in un ambiente alquanto diverso. Essa ha lasciato le astrattezze ed i manierismi metafisici per adottare qui un l'inguaggio psicologico, sentito; perchè, come s'è visto, nel dramma è animato da un sentimento,sia pure scherzoso quanto vogliamo, e senza profondità tragiche. Ad in ogni modo, nel quadro circoscritto di una breve rappresentazione, quest'opera è piena di fervore, e qui ci si presenta il caso veramente notevole della canzone ambientata nella poesia popolare ed allietata da un umore semplice, bonario però efficace, ed effettivamente umano. Amore dà dunque i suoi ordini alla ninfa, che naturalmente susciterà l'amore nel povero pastore, il quale non potrà ottenere a tutta prima di essere ricambiato.

Amore: «Se vuoi accontentarmi e farmi cosa gradita, mettiti tosto in cammino, va dove si trova Cristino, perchè di lui mi volio vendicare, e dagli tale tentazione (55) che il pensiero l'affligga al punto da fargli abbandonare il convento e deporre la tonaca. Ma una volta che l'avrai acceso d'amore, oltre ai limiti della coscienza, non fermarti più con lui (56), torna subito qui, che egli saprà chi

---

(54) *Rabé*: ribeca, strumento musicale simile alla zampogna.

(55) *Dale tal tentación.* C'è una questione controversa, ossia se dopo ci vada il punto o la virgola. In quest'ultimo caso si avrebbe un maggior nesso e la frase sarebbe in correlazione con quella che viene dopo.

(56) Cioè: abbandonalo, perchè sia più tormentato.

è veramente Cupido. Io lo colpirò con tanti mali e così mortali che ne muoia di angoscia [57]. Metterò nel suo petto i miei più fedeli ufficiali [58]. Tosto lo visiterò [59] con la fede, con il desiderio amoroso, con la pena senza riposo, e gli darò mille spasimi; il tormento e l'affanno penosissimo gli entrerà per altra parte: e l'amore con grandi astuzie [60] e arti lo colpirà da un'altra parte ancora. Gli ruberò la memoria della gioia che pensa di godere in cielo: non gli lascierò conforto nè speranza di vittoria. Per giustizia si esilia da se [61] chi m'inganna, e io lo esilio con mille lamenti. La speranza (del bene cui aspira) di lontano gli farà molto cruda guerra; io disporrò una grande fortezza con la tristezza dentro il suo cuore. La fermezza e la lealtà alzeranno la bandiera [62] per me; gli metterò con grande stizza tale capriccio che dovrà darsi alla disperazione: egli ha pensato di farsi il segno della croce [63], io farò che gli schiatti il suo occhio. Su, Febea, non indugiare oltre, fa in modo di coglierlo là; prendi l'arco e le saette. Bada [64] di riservarlo per me [65], che con questa saetta acuta io indubbia-

---

(57) *Despecho*: dispetto, stizza, rabbia di non ottenere ciò che desidera, perchè la ninfa sarà scappata via.

(58) *Mis oficiales*: cioè certi spiriti, ricorda la nota teoria degli spiritelli della poesia medioevale. Questi spiriti sono appunto gli ufficiali dell'Amore.

(59) *Lo visitaré*: qui comincia quella specie di scherzo in cui dice che il tormento e le ansie entreranno per una parte e l'amore cercherà di introdursi per un'altra. Così via, finchè tutto il cuore non sia saettato e ferito dall'amore.

(60) *Maña*: astuzia, inganno.

(61) *Se destierra.* C'è un gioco di parole: colui il quale senza il mio permesso abbandona il mio servizio, si esilia da sè. E io lo colgo con tale pena che lo esilio più di quanto egli stesso avesse voluto esiliarsi; lo getto cioè in braccio alla disperazione.

(62) *Pendón*: bandiera. Alzeranno la bandiera, significa dunque che si metteranno in guerra.

(63) *El se pensó santiguar*: qui si scopre un senso di canzonatura che sa un di irriverenza, messa in bocca all'Amore.

(64) *Cata*: bada, fa attenzione.

(65) *Que me lo guardes*: riservalo per me; non che sia rallegrato dal tuo amore, ma che sia riservato a me, che lo farò soffrire.

mente vinco tutto ciò che voglio, poichè chi con essa io ferisco non si muta dal mio comando».

Alcuni giochi di parole, alcuni *trueques*, cioè espressioni che infiorano in qualche modo dànno luogo a traduzioni equivoche, infiorano la parlata del Dio Amore. Del resto pur non essendo originale, poichè è solito nel repertorio della poesia amorosa, lo stratagemma cui ricorre l'Amore, la descrizione è vivace e fine. Riesce un po' fredda l'immagine della lealtà e della fermezza che innalzano bandiera per l'Amore.

* * *

Abbiamo accennato dell'Orfeo di Poliziano, con lo scopo di indicare un paragone tra una delle prime opere teatrali del Rinascimento spagnolo e la prima opera teatrale del Rinascimento italiano; così si potrebbe dire per il Cefalo e per qualunque altra commedia del primo Rinascimento italiano. La visione diretta di queste opere sarebbe molto utile per illuminarci sull'orientamento dei due artisti. La sostanza è diversa, attraverso anche all'apparenza che ha un valore radicale, centrale: l'Orfeo è un mondo mitologico, in cui si svolge la famosa favola mitologica che serve come svago, come diletto, spesso come fine a se stessa, mentre nella commedia di Juan del Encina, si snoda una realtà polita, liberata dal ciarpame mitologico (per usare una parola molto riverente). Si afferma un tutt'altro punto di vista. Tante volte si è dichiarato che il Rinascimento spagnolo è composto sostanzialmente da un indirizzo realistico, e vediamo adesso come nel nostro dramma non si tratti di mitologia che come motivo provvisorio. C'è sì l'apparire di qualche figura: Febea e l'Amore e sono figure allegoriche. Tutto questo è molto meno artificioso, molto meno lontano dalla realtà, molto meno convenzionale di quanto non lo sia nel Poliziano. Diciamo che il contenuto umano del teatro del primo Rinascimento spagnolo è di molto superiore a quello del primo teatro

rinascimentale italiano. Ci pesa la brevità entro cui dobbiamo contenere questa trattazione, perchè sarebbe stato proficuo poter fare dei raffronti. Tuttavia toccheremo, qualche altro tema tipicamente rinascimentale.

Riprendiamo l'esame del testo.

Febea: «Io ti ho già capito bene, Cupido».

Amore: «Lasciami, e vedrai (che cosa farò): non fermarti più a lungo qui».

Febea: «Col tuo permesso, prendo congedo».

Amore: «Ti affido tutto il mio potere, e dopo andrò a vedermela con lui, dandogli pena crudele, perchè impari che sono io».

Cambia scena e la Ninfa si presenta a Cristino.

Febea: «Deo gratias, o mio Cristino, donde ti è mai venuta così violenta disperazione, che hai lasciato il tuo paese per seguire un altro cammino?».

La scena non era in quel tempo certo molto ricca di risorse, qui abbiamo un mutamento di scena senza che l'autore stesso ce ne avverta: supponiamo che questa Febea abbia fatto strada, si sia trovata davanti ad una montagna dove esiste la grotta che Cristino ha scelto come rifugio.

Cristino: «Febea, Iddio ti perdoni, che la tua vista mi pone in grande turbamento: chi qui non sarà vile [1] si preparerà un posto in cielo».

Febea: «Viver bene è gran consolazione, con buon zelo, come i santi gloriosi: però non sono tutti religiosi che salgono al cielo; potrai servire Iddio anche tra noi; chè ci sono più buoni pastori che frati, e anche migliori (di essi), nella tua terra ce n'è più di due».

Qui ritorniamo alla posizione eminentemente anticlericale, alla ribellione contro certo formalismo esterno; posizione rivelata quando diciamo quel proverbio famoso: «l'abito non fa il monaco».

---

(1) *No fuere falto*: vile, manchevole; cioè: chi seguirà l'impegno preso di pregare, di far penitenza, di meditare, *se traspone*, si trasporta in cielo, nel senso che vive già qui come vivrebbe in cielo.

Non è già l'insieme di formule esterne che possono giustificare l'anima per la vita eterna, ma l'aderenza fedele alla legge di Dio. Non solo, ma la frase così aperta, così chiara, ricorda molto da lontano un'espressione usata da Erasmo da Rotterdam in una delle sue opere più diffuse in Ispagna, intitolata «Enkiridium» (raccolta) oppure nel «*Manual del soldado de Cristo*» dove Erasmo dà consigli al giovane che vuol intraprendere la vita del soldato di Cristo. Erasmo usa la frase: *monacus non est pietas* o, secondo altri testi: *monacatus non est pietas*, cioè l'essere monaco non significa di per sè fedeltà a Dio. L'atteggiamento di Erasmo, già citato, torna in questo momento opportuno, perchè rivela come il Rinascimento spagnolo, fino al 1550, sia caratterizzato da questa forma di reazione a tutto ciò che è puramente formale, da quest'ansia lodevole e buona d'interiorità, di profondità; ansia di far astrazione dalle forme, se considerate ragioni a se stesse, (non quando esse siano una rivelazione d'interiorità). Quindi in questo nostro Juan del Encina avremmo un riflesso (se vogliamo ricorrere all'elemento culturale) di simile impostazione del problema spirituale. Volendo invece prescindere dall'erudizione, possiamo dire che Juan del Encina rappresenta l'espressione di uno stato d'animo naturale, popolare, come quello rivelato dalla frase nostra italiana che abbiamo già citato.

Non lasciamoci portare da queste considerazioni a un'interpretazione esageratamente pesante, erudita, di quest'opera: si tratta d'una rappresentazione teatrale che, pur offrendo passi così vivaci, luminosi di spiritualità, di orientamenti ideologici, tende però allo scopo di divertire, come tutta l'arte del primo Rinascimento, soprattutto nel campo del teatro.

Si vedano a proposito del primitivo teatro neo-latino «Origini del Teatro Italiano» di Alessandro d'Ancona, opera vecchia come data, ma ancor oggi d'importanza. Soprattutto consultando la seconda parte, in cui il D'Ancona si sofferma sul teatro profano e ci fa vedere come motivo del teatro profano fosse lo svago, il divertimento, o, con parola molto più bella e opportuna, il gioco. Gioco di intelligenza, di spirito, di situazioni, pur poche come nu-

mero, pure appena appena accennate, così come vediamo succedere nel nostro Juan del Encina; ma appunto per questo è un gioco molto fresco, piacevole, primaverile, che costituisce il tipo del primo teatro spagnolo rinascimentale. Quando si pensa al Rinascimento, e a quello spagnolo in particolare, si ha una certa ostilità, una specie di freddezza, perchè esso si presenta saturo di elementi culturali, essendo un'epoca in cui l'elemento mitologico soprattutto, il riferimento al mondo classico, l'elemento culturale, è quello più insistente, prevalente. Il Rinascimento (e soprattutto quello italiano) in una certa sua fase, in un certo suo sviluppo è erudito e ricercato, e allora noi confondiamo spesso il Rinascimento nel suo periodo di pesantezza e saturità col Rinascimento aereo, gioioso, rappresentato da quelle meravigliose opere del Botticelli «La nascita di Venere», o «La danza della primavera». Le due opere cui alludiamo così toscanamente leggiadre, dove si manifesta il primo Rinascimento italiano, vengono dimenticate, per considerare invece la massiccia cultura di cui sono permeati molti umanisti e molti scrittori rinascimentali. Nel Rinascimento spagnolo, invece, notiamo delle situazioni fresche, semplici, pastorali (in tutto ciò che è profumo d'ingenuità e freschezza, e soprattutto scintillio d'intelligenza e spirito) per cui abbiamo giustificazione piena quando parliamo di gioco teatrale: più che una composizione, quale viene alcune volte rappresentata nel teatro spagnolo, abbiamo invece un gioco semplice. Non limitiamoci dunque ad insistere su disquisizioni di carattere interpretativo sull'erasmiano «*Monacatus non est pietas*», per pensare che quest'opera sia addirittura il frutto di erudizione, di cultura. L'arte certo non prescinde, come punto di partenza, dalla cultura, ma quest'ultima dev'essere assimilata, in modo da non pesare, da non farsi sentire; quando invece si fa sentire l'arte scompare.

Cristino ribatte a ciò che ha detto Febea.

Cristino: «No, ce n'è uno solo(²) e non di più. Vedrai».

(²) *Uno tan sólo*: di pastore buono.

Febea: «Il figlio del mietitore e il cognato del fabbro ferraio e il padre di Martin Bras» (3).

Cristino: «Addio, rimani col mio saluto, Febea; che non mi vedano perdere l'anima per colpa tua: a chi vince danno la palma e trionfa chi ben combatte».

Febea: «Vieni qua, padre benedetto e molto contrito; io, qui, sono per te la benda (dei tuoi occhi). Ti amo più della mia vita, e tu mi parli (4) così poco». Così Febea opera la sua tentazione.

Cristino: «Signora mia, che cosa vuoi? Io non devo tener discorsi con donne; alla stoppa i tizzoni mostrano subito il loro potere».

Si tratta di un modo di dire, di un proverbio, che viene inserito naturalmente nel testo; perchè il testo non è elaborato con elementi culturali, bensì steso con franchezza. I personaggi parlano come i contadini del contado di Salamanca, e anche alla corte dei Duchi d'Alba sono continui i contatti col popolo, tanto che viene accolto (fatto, questo, molto bello, il figlio del calzolaio, che vi porta la vena popolare).

Febea: «Con queste mani benedette toglimi (5) il desiderio di ciò che è sciupato».

Cristino: «Di chi?»

Febea: «Di colui che amavo, e che è andato a fare l'eremita».

Cristino: «O Febea, il vederti già mi minaccia della morte dell'amore».

Febea: «Torna, torna ad essere pastore, se vuoi, ch'io voglia

---

(3) *Martín Bras*: = *Blas* = Biagio. Gliene cita cioè subito tre.

(4) *Párlasme*: mi parli. Si veda com'è anche interessantissimo dal punto di vista linguistico, questo primo teatro rinascimentale: sono mantenute fresche certe parole popolari che verranno poi dimenticate, perdute, dagli scrittori culterani successivi, umanistici e rinascimentali. *Parlar* nello spagnolo si dimenticò, e invece lo troviamo qui, al principio del Cinquecento (1506-7).

(5) *Que me quitas ecc*: soddisfami un desiderio che ho di una cosa ch'è andata

volerti bene, così non ti posso vedere (in quest'abito) o amore, sebbene voglia esserti amica» (6).

Ora Encina ci descrive o ci lascia intravedere la battaglia interiore di Cristino tra il desiderio di seguire Febea, che lo ha acceso d'amore, e quello di continuare la sua strada di uomo di penitenza. Il pastore è tormentato da questo scontro interiore e vediamo difatti che in modo oscillante ora è deciso per una cosa, ora per l'altra. Dal punto di vista psicologico, il contrasto interiore è ben rappresentato. Si ricordi il «Contrasto». Contrasto è parola che indica un componimento poetico del Medioevo, come per esempio, in Rambaldo de Vaqueiras. Ma qui non è più un contrasto poetico isolato, come componimento a sè, bensì lo troviamo così ben delineato e vivo nell'interno, nella parte sostanziale del dramma che stiamo leggendo. Quindi non lavoro superficiale di svago, ma opportuna penetrazione psicologica

Critsino: «O me triste! Non so che cosa dire. Già non sono più in potere di me stesso; non posso lasciare gli amori nè i dolori. Poichè tu non vuoi lasciarmi, sarà necessario ch'io torni alla vita dei pastori: la mia Febea se n'è andata, già non c'è più vita, nella mia vita essa non si trova più Sarà necessario cercarla, poichè quell'amore non mi dimentica. Che dico, che dico? Dio mi diede la ragione e il libero arbitrio: o che cervello malsano è il mio, che così presto s'è mutato! (7) Se adesso io rinunciassi, o lasciassi l'ordine che ho scelto, io son certo che tutto il paese riderebbe di me. (8) E' chiamato forte e robusto colui che sopporta le tenta-

---

a male, di una persona per cui io ora piango. *Mal lograr*: andare a male: sciuparsi; ma anche nel senso italiano di: «compianto»: *el mal logrado Fulano de Tal*: il compianto Tal dei Tali.

(6) *Si quiés que quiera quererte*: qui calca la mano sul gioco di parole che adopera cinque volte. Si ricordi «io credo ch'ei credesse ch'io credetti». *Si quiés*: è forma contratta per *quieres; ay querer* non è più un verbo, bensì un infinito sostantivato.

(7) *Volver*: mutare.

(8) *Blasfemasse*: nel senso di schernire: «mi prenderebbe in giro».

zioni; chi vince tali passioni è coronato di gloria. Ahimè che sento tutto questo, e consento io stesso alla mia perdizione! Già non voglio più l'abito monacale (la vita di pietà) nè voglio restare in convento. Falso amore, se tu li lasciassi e dimenticassi; io vivrei sicuro (messo) dietro questo muro, se tu non mi perturbassi».

Si noti com'è efficace questo passo: prima ha detto che la tentazione si deve vincere, ora impone alla tentazione di allontanarsi da lui.

Cristino: «Non so perchè mi maltratti, perchè mi uccidi, perchè mi tormenti e perseguiti; altri hai da castigare che t'hanno ingannato, se guardi bene, io non ho mai errato, nè mai ho mancato di esserti servitore nel tempo che fui pastore, ma sempre ho seguito la tua fede. Già dal mondo son molto staccato [9], son eremita, non so perchè tu mi voglia; i tuoi dolori e i tuoi piaceri sono di dolore infinito».

L'apparizione di Amore è improvvisa, quasi fulminea.

Amore: «Perchè ti lagni di me? Eccomi qui. Io ti ho ben ascoltato: e poichè m'hai lasciato senza motivo, lagnati soltanto di te, ingrato e sconoscente».

Cristino: «O Cupido, smisurato [10] garzone! anche in questa vita religiosa mi vuoi avvincere a te»?

Amore: «Io t'ho dato mille favori in amore, e ora mi stavi lasciando; credo che tu già pensassi di esser libero dai miei dolori. Se non lasci gli abiti mi darai due mila lamenti senz'essere ascoltato, e sarai tanto più perseguitato quanto più ti allontanerai da me».

Cristino: «A me piace lasciare e mutare questo mio abito, ma ti chiedo una grazia, che tu mi devi concedere».

Amore: «Che grazia vuoi ora da me, di'? Ch'io te la voglio

---

(9) *Quito*: = *quitado*: tolto, staccato dal mondo.

(10) *Desmesurado*: perchè l'amore è rappresentato come un bambino e pure è sproporzionato, tracotante, violento.

concedere, ancorchè fosse giusto negartela, guardando bene a te, o Cristino».

Cristino: «Poichè io muoio per Febea, fa che sia il suo volere uguale al mio; chè sperando in te confido di vedere (concesso) ciò che la mia fede desidera».

Amore: (Sta bene): ti do la mia parola di far sì che tutti e due siate uguali, perchè si compia la tua speranza, e guarda che io me ne vado. Che non ti succeda mai più, da oggi in poi, di ritirarti a vita religiosa; altrimenti sarai ben castigato senza più nessun perdono».

---

(11) *Otorgalla*: *ortogarla*: concederla. E' proprio la parola giuridica che si usa nei testi quando si tratta di concedere una grazia.

Dopo quella specie di contrasto tra la Ninfa che s'è presentata e la resa di Cristino, si svolge un altro colloquio tra quest'ultimo e l'Amore. Siamo precisamente alla fine del dialogo. Finito questo appare il vecchio compagno di Cristino, Giustino, colui che lo aveva sconsigliato di abbandonare le vie del mondo, la propria casa e la propria attività, per ritirarsi nell'eremitaggio. Dopo che Cristino ha promesso all'amico di non allontanarsi più dalla sua giurisdizione, interviene Cristino.

Questi passaggi tra scena e scena non sono individuati: bisogna che noi, leggendo, ci rendiamo conto del cambiamento che s'è operato.

Giustino: «O Cristino, siano rese grazie a Dio, ben te la passi; io non so in verità come t'è andata».

Cristino: «Da quando son venuto qua mi sono sopravvenute mille disgrazie».

Giustino: «Ti son piombate delle disgrazie smisurate?».

Cristino: «E come mai lo metti in dubbio? Ho vissuto (attraversato, affrontato) tentazioni inaudite».

Giustino: «Ti sono sopraggiunte delle tentazioni, o sventurato? Ben t'ho detto io da prima che essere pastore o vaccaro, era cosa di gran gioia; la vita degli eremiti è benedetta, ma non si hanno mai eremiti che non siano vecchi almeno di cent'anni; persone che ormai sono consunte, che non sentono più il potere dell'amore, che non sono più oggetto di cupidigia e passione, perchè, in fede mia, la vecchiaia è luogo molto freddo e la vita del pastore è cosa molto migliore, di più gran godimento e gioia; la tua andrà peggiorando di giorno in giorno».

Dalle parole di Giustino si potrebbe credere che egli non abbia colto ancora la decisione ferma dell'amico di ritornare in braccio

all'Amore; si potrebbe interpretare che egli cerchi ancora di dissuaderlo dal rimanere nell'eremo, e che ribatta sul tema della bellezza della vita dei campi, della vita libera e amorosa, in confronto con quella degli eremiti. Si ha dunque un tono un po' irriverente: gli eremiti sono tali perchè ormai incartapecoriti e nell'impossibilità di sentire una qualche passione amorosa.

Cristino: «Adesso, Giustino, è il contrario di ciò che tu dici: più mi rallegro di vivere un'ora in mezzo alle capre che un mese a fare l'eremita».

E così lo mette al corrente di aver ormai cambiato idea.

Giustino: «Ben lo credo, giuro per noi, in quanto tu sei rallegrato, Cristino, anzi, chissà che col tuo gregge tu non possa servir Dio ancor meglio».

Cristino: «E più ancora adesso, che Cupido m'è venuto a tentare con una Ninfa, e a minacciarmi molto, perchè l'avevo posto in non cale».

Giustino: «Cupido, dici? Nientemeno [1] che lui, in persona? Tu vedi e capirai contro chi ti sei messo! [2] La sua vendetta è così presta che non tarda mai. Secondo il mio consiglio, Cristino, (di me) sempre volto a rimediare [3] al tuo danno, prima che si compia l'anno torna sulla strada che hai fatto. Andiamocene al paese senza più attendere; deponi quindi i tuoi abiti, dalli in elemosina o vendili, non curarti più di portarli».

Cristino: «Degli abiti, te lo giuro, non mi occupo. Tu, Giustino, toglimeli tu; rimarranno là, dentro l'eremo, te l'assicuro».

Giustino: «Spoglia [4], spoglia il palandrano, che dà affanno; togliti lo scapolare, il rosario e il breviario, non somigliare ad un sagrestano».

Cristino: «O amico mio Giustino, oh, me infelice! Che cosa

---

(1) *No más:* nientemeno? cioè: proprio lui.

(2) *Te amonesta:* ti rimprovera. E quindi: vedrai contro chi ti metti.

(3) *Me inclino*: mi porto sempre a fare in modo che tu sia spinto a rimediare il tuo danno.

(4) *Dusnar:* togli, togli, spoglia, spoglia. Tutto è dialettale e scherzoso.

diranno al villaggio? Poichè tornare sui propri passi è cosa triste; io penso a mille cose».

Giustino: «Non preoccuparti di queste cose, non dubitare; dimostra piacere, vieni dunque e se non hai piacere fingilo e procura [5] di essere allegro».

Cristino: «Dov'è la grande tristezza e l'amarezza, o Giustino, profonda come la mia, mal si finge l'allegria: sul nero non c'è colore che tenga. Guarda come son disfatto e me ne vado a morte per colpa dell'amore: con questi altri dolori non somiglio più a me stesso».

Giustino: «Suvvia, incamminiamoci, non indugiamo, andiamo al paese, o mio caro, che a tutto il nostro dolore a poco a poco rimedieremo. Il ballare hai dimenticato? Sia lodato Iddio!»

Cristino: «Penso di no, o mio compagno: dammi la nota, perchè provi».

Giustino: «Quanto mi piace tutto questo! E che melodia vuoi che intoni?»

Cristino: «Suona quella che più ti piace [6], compagno!»

Giustino: «Vuoi un canto notturno, come quello che si canta per il Gesù di Braga?»

Cristino: «Provati, provati, o Giustino».

Giustino: «Su, Cristino, mettiti in posizione, come si fa per la lotta, guarda, contempla [7], ascolta, che io credo sia cosa molto bella [8]».

Probabilmente vuol dire che si scosti per sentire meglio il suono.

Cristino: «Non lo posso capire bene [9], nè intonarlo, perchè è un po' cortigiano [10]; suona un altro motivo più rustico, che sia

---

(5) *Trabaja por:* studiati, industriati a dimostrare allegria.

(6) *Praga:* = plaga: attualmente: plazca.

(7) *Otear:* guardare in alto per vedere cose lontane.

(8) *Que es muy fino:* la melodia.

(9) *Entrar:* non posso mettermi sul ritmo di questo canto, cioè accordare i miei passi con esso.

(10) *Palanciano:* abbiamo una epentesi, cioè un'inserzione di una consonante.

più proprio al mio palato ([11])».

Giustino: «Dimmi quale vuoi, alla malora, che io te lo suonerò. Tu non dici quello che vorresti».

Cristino: «Uno di quelli che suonavi alle nozze di Pasqualina: questo, questo è piacevole, lo giuro per San . . . . . , guarda come rispondo ([12]) a questa melodia; ti giuro e ti accerto che i miei piedi van dietro a questa musica».

Giustino: «Dalli ([13]), dalli, garzoncello, ma senza dolore! Non c'è chi possa mettersi con te ([14]), alto e basso, e batti con i piedi, e lancia il grido ([15]) al cielo. E per questo non svenire, che ben cadi punto per punto nel suono; dalli, dalli, compagno, sforza, fino a svenire ([16])! Dì il tuo nome, figlio di cornuto, che te ne stai muto, risuoni, risuoni ([17]) il tuo paese!»

Come si vede, tutto è scherzoso e un po' libero.

Cristino: «La locanda del Cagalar ([18]), il figlio di Pezteñudo».

L'uomo di poca coltura quando apprende una parola dotta è solito deformarla, o accorciandola o cambiando qualche lettera, o allungandola.

(11) *Manjar:* letteralmente: mangiare. Qui = palato, abitudini.

(12) *Repicar:* ribattere, e cioè l'uomo suona i suoi accordi e l'altro coi piedi ribatte il suono.

(13) *Pegar*: vorrebbe dire appiccicare, e anche battere nella danza campagnola tutta l'importanza sta nel battere continuamente coi tacchi, e difatti il pastore parla di *zapateta,* danza spagnola che consiste nel battere i tacchi sul pavimento.

Repiqueteo: significa l'insistere, con ritmo rapidissimo, nel battere i piedi sul suolo.

(14) *No hay quien en medio se meta*: non c'è uno che possa competere con te.

(15) *El grito*: mentre danzano, lanciano un *alarido,* cioè un grido acuto.

(16) *descaer*: più sopra ha detto *desmayarse*: ripete lo stesso concetto di «venir meno», ma con altra parola.

(17) *Suene, suene tu lugar:* risuoni il nome del tuo paese, oppure: suonino le campane al tuo paese.

(18) *Venta:* spesso nella campagna spagnola disabitata si trova una locanda, perchè il viandante vi possa essere alloggiato; attorno alla *venta* con l'andar del tempo s'è poi formato un paese, laddove un tempo era il deserto. E' la stessa origine della «*parrocchia*» (greco *pará oikía* = vicino all'abitato); ogni tante leghe esisteva un posto dove erano pronti i cavalli per il cambio degli equipaggi che trasportavano i viaggiatori. La parrocchia era luogo dove si ristoravano i viandanti, e c'era anche una specie di alloggio.

Giustino: «Così ti sia di aiuto San Pego[19] col suo gioco, e al corpo dia i suoi poteri: che tutti sappiano, Cristino, chi sei».

Cristino: «Basta, ti prego, non ne posso più».

Giustino: «Guarda se ne vuoi di più e sarai più contento».

Cristino: «Già, m'hai stancato molto».

Giustino: «Non hai dimenticato niente».

Cristino: «Nè più me lo dimenticherò».

Giustino: «Ed eri lì, disorientato ed annoiato, confinato in quell'eremitaggio».

Cristino: «Anche adesso, non m'è andato via del tutto il turbamento che avevo provato».

Finale: «Mi turbai tanto, tanto, che è cosa da far spavento, di quella Ninfa che vidi. Per la tua fede, o Giustino, di' in nome suo qualche buon canto».

Giustino: «Non so cosa cantare».

Cristino: «Per l'amore di quella donna[20], che voglio amarla molto».

Giustino: «Oltre a sapere chi essa sia, sarà bene che si dica».

Un villancico[21]: Torna ormai pastore in te: dimmi chi ti

---

(19) *San Pego:* E' un santo immaginario, protettore di quelli che *pegan,* cioè che battono i piedi ballando. — — — —

(20) *Por amiga:* effettivamente nella poesia galaico-portoghese, nella lirica primitiva della penisola iberica, cantata in lingua galaico-portoghese, esiste un componimento tipico con questo nome. S'intitola anche «*Cantar de Amigu*», in cui si tratta di unadonna che parla del suo innamorato. Qui sembra che il nostro Juan del Encina ricordi questo tipo di componimento, solo che qui si tratta di un uomo che pensa alla donna amata.

(21) Il *Villancico* è un altro tipo di componimento popolare, popolarissimo anzi pastorale, come dice il suo nome. Se facciamo attenzione ci accorgiamo che questo breve canto ha un ritornello che si ripete continuamente, e costituisce il motivo centrale della poesia: «*dime, ?quién te perturbó? No me lo preguntes, no*». Si Si tratta di due elementi che costituiscono gli estremi di un dialogo: la domanda dell'uno e la risposta dell'altro, e tutto il componimento si sviluppa attorno a questo motivo. Ciò è molto tipico nella canzone popolare. Anche in altre canzoni si ripete lo stesso motivo, il che significa che queste canzoni popolari venivano formate col creare tutto un componimento sopra un motivo contenuto in un ritornello semplicissimo. (Vedi la raccolta di canzoni popolari: *Poesie spagnole del Seicento,* Torino, Chiantore, 1946).

perturba? — Non domandarmelo, no. — Torna, torna nella tua coscienza, che vieni tanto estasiato. — Ho visto una pastorella così bella che per forza ne sono innamorato.

— Dividi con me la tua pena, dimmi chi ti perturbò?

— Non domandarmelo, no.

— Poichè il sapere non ti diminuisce, dimmi la ragione della tua ragione.

— Al più saggio manca la lingua, contemplando tanta perfezione.

— Riprendi, riprendi coraggio, dimmi che ti perturbò?

Ritornello: «E' forse per vero, la Pasqualina? Penso che debba essere lei. — In fede mia, è un'altra pastorella che splende più di una stella.

— Sei innamorato per averla vista, dimmi: chi ti turbò?»

Finale: «Essa è tale, a quanto vedo, conviene cercarla in cielo. — Essa è tanto in alto, che il desiderio non osa desiderarla. — Affinchè ti aiuti a lodarla, dimmi chi ti turbò?

***

La seconda figura del nostro teatro è Gil Vicente, che meriterebbe da solo di essere illustrato in una trattazione a parte. In nome Gil corrisponde all'italiano Egidio; Vicente è un nome divenuto cognome, come di altri casi. Questa è una delle personalità più rilevanti del Teatro Spagnolo del primo Rinascimento e l'unica del Teatro Portoghese. Meriterebbe uno studio speciale per il suo valore artistico, per la sua bellezza: è anche interessante in quanto rappresenta il passaggio, la fase di transizione tra Teatro Medioevale, in forma e tono diverso da Juan del Encina.

Quindi questo nome non solo sta vicino all'autore di cui ci siamo già occupati, ma sotto certi punti di vista, lo supera, perchè Vicente accetta nella sua creazione forme d'arte di cui si è conservato soltanto attraverso l'opera sua un segno: chè se egli non avesse raccolto queste forme d'arte medioevale, popolare, per noi esse sarebbero del tutto ignote. Le poche testimonianze rimasteci sono perciò utilissime. Qualcosa egli ha conservato col suo orecchio così vigile, così sensibile ad ogni manifestazione artistica anche minuta, anche semplice, anzi, appunto quanto più minuta e semplice tanto più da lui apprezzata; per questo il suo Teatro, anche senza i valori estetici che rappresenta, rimarrebbe molto notevole per il suo valore storico, in quanto nella storia del Teatro, ha un posto di primo ordine, direi anche più importante della figura stessa di Juan del Encina, di cui ci siamo occupati.

Gil Vicente non è spagnolo, ma portoghese. Non abbiamo nessun dato preciso sul luogo della sua nascita. Secondo alcuni sarebbe nato a Gimeraes, secondo altri a Barcelos, secondo altri ancora nella stessa Lisbona.

La sua data di nascita oscilla tra il 1465 e il 1469; su per giù quest'ultima è la data più approssimata, ha un carattere di mag-

giore certezza. Incerta anche la data della sua morte, però su questa non c'è tanto dubbio, e pare sia avvenuta effettivamente nell'anno 1537. L'ultima sua opera, «Floresta de Engaños» è del 1536.

Non conosciamo la sua vita: se fosse effettivamente poeta di corte come Juan del Encina o se esercitasse un'altra arte. Il suo nome coincide col nome di un'altro personaggio del tempo e della corte del Portogallo, che era effettivamente orefice di cui si conserva un ostensorio nella celebre abbazia portoghese di Belem, presso Lisbona.

Una intricata questione non ancora risolta si disputa attorno a questi due personaggi. Il problema interessa noi sino ad un certo punto: pare che Gil scrivesse in castigliano peresortazione della Regina di Portogallo: Maria di Castilla moglie di Emanuele I di Portogallo, quindi è probabile che egli vivesse a corte, o almeno che avesse contatti con questo ambiente. Così si può dire che tutte le sue rappresentazioni, che sono 44, furono dettate, ispirate da avvenimenti di corte: nascita, matrimoni di qualche principe, ecc.

La tesi che egli fosse un vero poeta di corte, come lo fu Juan del Encina, va prendendo sempre più il sopravvento. Sarebbe interessante discutere come mai questo nostro autore, che ha composto parecchi drammi in lingua portoghese (pare 17) altri in lingua mista, un po' portoghese e un po' castigliana, abbia adoperato la lingua castigliana.

Parecchie sono le ragioni di questa adozione: anzitutto pare che egli si sia dato al Teatro dietro esortazione di una Regina del Portogallo che era castigliana e che doveva avere un seguito di castigliani: quindi il poeta, forse per omaggio verso la sua protettrice compose parte dell'opera sua in castigliano. In secondo luogo bisogna pensare che la corte portoghese aveva continui contatti con la Spagna. Ricordiamo, fra l'altro, l'esilio inflitto al Condestable Pedro (eletto poi signore della Catalogna) in terra di Zamora e che nella lingua spagnola compose il Libro de la miseria del hombre. Questi, ritornato in patria, diffuse l'uso del castigliano. Vivo poi fu l'influsso di questa lingua per via delle nozze contratte da principi portoghesi con principesse di Castiglia. Sopra queste ra-

gioni un'altra si afferma ed è la consacrazione che si fece del castigliano come lingua «artistica», grazie alla sua tradizione di capolavori. Si avverava così una specie di contrapeso all'uso del galaico-portoghese nella lirica medievale.

I valori del teatro di Gil Vicente sono numerosi. Anzitutto ci presenta un tono spesso lirico, in quanto che l'elemento azione è piuttosto modesto, mentre la compiacenza del poeta per le situazioni sentimentali potentemente vissute nel dramma giustifica che si sia potuto dire che Gil Vicente più che essere compositore di trame, di rappresentazioni ci dia un tessuto drammatico molto ricco. Egli si sofferma su date situazioni spirituali e sentimentali dei suoi personaggi, e queste situazioni esalta. Se lirico è chi canta i sentimenti dell'uomo nella poesia, egli, più che drammaturgo nel senso stretto della parola, è un cantore del mondo spirituale e interiore, e della bellezza della natura. Trionfa in lui il senso di malinconia, di «saudade». Nel suo teatro vive sempre un movimento delicato, e si nota un sentimento fine ed elegante che lo fa superiore assai, in questo, a Juan del Encina, di lui più robusto, più castigliano, più rude qualche volta e più forte. Invece Gil Vicente è più fine, più «poeta palaciego» cioè di ambiente cortigiano. Ma egli infine è portoghese: lo spirito lusitano si lascia molto più portare all'esaltazione del sentimento di quanto non sia il castigliano, spirito più attivo, più combattivo, e quindi più incline al tema narrativo per aver vissuto più intensamente il periodo della riconquista. La spiritualità portoghese, meno coinvolta in drammi di guerra e di lotte, è più portata alla contemplazione estatica della natura ed alla bellezza dello spirito, alla metafisica.

Così una forma lirica dell'arte di tutto il mondo lusitano è la cosidetta *saudade,* la quale parola non è altro che una trasformazione della parola *solitudo* che in ispagnolo ha dato *soledad. Saudade* vuol dire isolamento, cioè quella situazione in cui lo spirito si apparta dal mondo e si colloca nella concentrazione contemplativa della natura e nel godimento degli stati d'animo, in particolare modo di quello della nostalgia (*añoranza*) cioè del rimpianto (motivo tipico dell'anima portoghese). Da questa parola si è tratto un

significato più specifico, più particolare che indica appunto un determinato componimento lirico.

In Gil Vicente il motivo della solitudine, intesa in senso più ampio di malinconia, tristezza, contemplazione è innato, preesistente a tutta la sua produzione artistica. Se avessimo campo di osservare altri drammi del nostro poeta, si vedrebbe confermato anche un altro suo carattere molto importante, che è il popolarissimo. Cioè, i motivi che egli canta, i temi che tratta, sono d'ispirazione popolare. Poichè, anche nel Portogallo come in Castiglia si avverte poco distacco fra classi sociali: si vive là in maggior unione, in maggior affiatamento.

Le corti dei re non erano molto separate dal resto della popolazione, sia pure dalla più bassa, dalla più umile. Esiste invece un accordo, un'intonazione, un'egualianza di sentimenti e spesso di cultura anzi, se vogliamo, di orientamento. Il Portogallo rappresentava una specie di famiglia, e quindi questo ci spiega perchè Gil Vicente svolge nel teatro motivi tanto popolari, ravvivati poi da ritornelli, da *villancicos*, da *cantarcillos*, usi ad esser cantati dai marinai, dai pastori, dai contadini, essi diventano il motivo ideale e simbolico della poesia nazionale, il motivo che raccoglieva in sè un significato nazionale. Quindi il popolarismo di Gil Vicente è un popolarismo che dev'essere molto apprezzato e conosciuto, e questo si potrà provarlo durante la lettura di uno dei primi drammi di cui ci occuperemo. Non solo popolarismo, ma dramma quasi plebeo, nel significato buono della parola, di rappresentare una classe umile, modesta, di artigiani e di lavoratori che ha anche essa certe finezze spirituali, certi valori profondamente poetici cui non siamo abituati spesso oggi. Si potrebbe anche sottolineare il valore della freschezza della poesia di Gil Vicente, della sua immediatezza; non ci cogliamo quasi mai, o rarissimamente l'elemento colto, l'elemento erudito che sarà poi così evidente nella poesia del grande Rinascimento di altre nazioni, capace qualche volta di appesantire, colla cappa della cultura, dell'imitazione delle opere classiche, le opere letterarie.

Gil Vicente ritrae dal mondo classico la nobiltà, l'armonia, la

compostezza, la finezza di creazione, ma conserva sempre la freschezza. Sembrano sostantivi questi che non vanno d'accordo: gentilezza e freschezza, spirito spontaneo e spirito equilibrato; ma nel nostro artista la fusione è veramente perfetta. Nonostante questa dualità (dualità non come posizione, ma come compresenza di due gruppi di valori diversi, medioevali gli uni in un certo senso e rinascimentali gli altri in un altro). Gil si trova nel solco divisorio tra Medioevo e Rinascimento, ammesso che questo solco ci sia mai stato: egli raccoglie l'eredità del passato e apporta il suo contributo alla ricchezza futura: è medioevale in quanto primitivo, spontaneo, immediato, in quanto accetta certi motivi che sono scaturiti per esempio dalla Sacra Scrittura, dal mondo religioso o leggendario; e d'altra parte egli prepara, accoglie il Rinascimento non solo nei valori estetici, ma anche in quanto afferma certi temi che sono veramente e tipicamente rinascimentali, ricordano il valore della persona umana. Ora, la persona umana è apprezzata e stimata nel Rinascimento soprattutto come unità individuale.

Il Don Duardos de Inglaterra, uno dei suoi drammi più belli, ci offre il caso di una figura umana esaltata nei suoi valori personali, indipendentemente dalla propria categoria sociale, dalla classe cui il protagonista appartiene.

Passiamo ora all'esame e al commento del primo dei due drammi che saranno oggetto della nostra trattazione.

Prima rileveremo le note della cronologia dell'opera. L'attività di Gil Vicente si divide di solito in due tempi (divisione un po' artificiosa, ma didatticamente utile):

I — 1502-1510, ed è in questo periodo che il poeta ci dà quattro opere di carattere spiccatamente religioso, anzi, direi, religioso alla maniera di Juan del Encina. *Auto da Visitaçao* ,che però in portoghese prende il significato di Natale (quindi in spagnolo sarebbe *Auto de Navidad*), chiamato anche Monologo *do Vaqueiro;* è composto da una dozzina di strofe in cui il poeta, esaltando la nascita di Giovanni III di Portogallo allude in modo molto indiretto alla nascita del Redentore.

Auto dos Reyes mayos: motivo noto in tutto il Teatro spagnolo e francese.

Auto do S. Martinho: ne abbiamo purtroppo soltanto il principio; pare che non l'abbia finito.

Poi un altro *Auto* che fa parte di questo primo gruppo.

II — 1511-1536. A sua volta questo periodo si suddivide in cinque gruppi. Il primo gruppo è costituito anch'esso da rappresentazioni di carattere religioso, ma esse già presentano un'ampiezza e uno sviluppo molto maggiore di quelli citati prima, in cui anche il carattere medioevale era molto più marcato ed evidente. Qui invece, appare sì un certo senso religioso, ma già meno chiuso, più accogliente dei motivi di carattere locale e popolare. Viene compreso qui anche l'*Auto* della Sibilla Cassandra, che segue poi un altro gruppo, costituito da rappresentazioni di carattere allegorico:

La Náo dos amores; El templo do Apollo, ecc.

Segue il gruppo di carattere amoroso, poi un gruppo con rappresentazioni di carattere patriottico, e poi un altro di carattere puramente vario, scherzoso, di costumi, dove trionfa soprattutto il folklore. In questo gruppo è la commedia del *Viudo*. Si hanno ancora due commedie di carattere cavalleresco: il *Don Duardos*, e quella del celebre personaggio della cavalleria iberica, *Amadis de Gaula, Auto de la Sibila Casandra.*

Si ricollega ad un'antica tradizione. La Sibilla è una figura classica; però una leggenda diffusa nel Medioevo e accolta anche in una delle opere attribuite a Sant'Agostino, i Pseudo «Colloquia», dice che una delle sibille venne da Dio prescelta a diventare la madre del Redentore per cui essa non avrebbe voluto sposarsi. Questo motivo così caro e così simpatico, fu accolto dal Medioevo e Gil Vicente gli ha dato forma artistica. La Sibilla, diventa una pastorella, secondo la trasfigurazione che ne fa il poeta, e contende con le zie che sono le altre sibille, la Cumana, l'Erutea e la Persica. Dovrebbe sposare Salomone, divenuto nientemeno che il fidanzato della ragazza, che però, come abbiamo detto, non vuole sentire parlare di nozze.

Qui, fra l'altro, si svolge un tema affine ad un altro molto conosciuto nel Medioevo, la misoginia, e accolto nella letteratura (ba-

sterebbe pensare al Corbaccio del Certaldese ed a quello spagnolo, in cui la donna è considerata quale una creatura inferiore all'uomo, e quale fonte di peccato e di malizia. Nell'«Auto de la Sibila Casandra» vi è una specie di contropartita alla misoginia: è la donna che odia e disprezza l'uomo, ritenendolo un tiranno ed uno sfruttatore; si ribella al matrimonio, perchè con esso l'uomo non fa che ingannarla. Lo svolgimento del tema assume dei toni vivaci e caricaturali, con non pochi tocchi grotteschi. L'abilità del Vicente di orientarsi verso il comico ed il pittoresco è notevole e pare ben s'inquadri nel suo temperamento scanzonato e libero.

Tuttavia la deviazione dalla linea sacra che osserviamo nell'auto ci spiega per altra via il motivo che suggerì alla Chiesa di vietare le rappresentazioni degli «autos» nell'ambito dell'edificio sacro. Era troppo evidente che la rappresentazione si avviava verso un tono profano: il tono ridicolo, le invettive, i giuochi di parole, le situazioni compromesse andavano aumentando.

Leggiamo ora l'auto.

Casandra (apparsa sulla scena sola esclama): «Chi s'immischia e cerca di persuadermi a prendere marito? Dio mi sia testimone quando dico che non voglio sposarmi. Quale potrà essere il pastore venuto al mondo fino ad oggi così grazioso che mi possa meritare? No, non c'è alcuno che mi rassomigli sia nel corpo, che nella vista, che nel senso. Qual'è la dama elegante che mette a repentaglio la sua vita, infatti sposandosi essa perde la sua libertà e concede di essere vinta, consegnata in mano altrui, sempre in pena, abbattuta e soggiogata? E pensano che l'essere sposata sia un premio?»

Salomone: «Cassandra, che Dio ti conservi! E che io venga qui con buona sorte. Poichè ti vedo così serena, non sia per me che si rimandino le nozze (1), e poichè sono già qua, sarà bene che ti dica perchè son venuto, e tanto sono da te affascinato che la mia vita è nelle tue mani».

---

(1) *Estrena:* il premio che io mi riprometto da te, cioè le nozze.

Casandra: «Non ti capisco».

Salomone: «Orsù, bada! vieni! Per il tuo bene le tue zie ti mandano a chiamare, e poi subito di qui a tre giorni avrai allegria tu e pure io».

Casandra: «Che cosa vogliono?»

Salomone: «Che tu mi veda, e mi ritenga fatto per sposarti».

Casandra: «Ciò che da questo posso arguire, è che tu o loro vaneggiate».

Salomone: «Siamo parenti, sì o no? (2) Ben si vede che io valgo qualche cosa, che giuro pel mio potere, che, se non è così, tu non mi si dia nemmeno questa paglia. Sono ben imparentato e ben fornito di mezzi (3), pastore di valore ed elegante, e sono ancora mezzo vergognato (4) d'essere venuto qui. Cammina, se vuoi venire!»

Casandra: «Parola d'onore che tu non sei in te: quello che ho detto fino ad ora, sarà fatto, dovessi morire».

Salomone: «Che mi dici?»

Casandra: «Io ti dico di non parlare di matrimonio con me, chè non voglio nè acconsento sia con te sia con altri (5)».

Salomone: «La tua stessa zia m'ha parlato e m'ha promesso un convenientissimo sposalizio».

Casandra: «Ben altro è il mio pensiero».

Salomone: «Eppure io sento di meritarti, e per questo sono qui».

Casandra: «A mio modo di vedere, e stando al tuo rifiuto, tu coltivi un altro amore».

---

(2) Salomone ci si presenta come lontano cugino nientemeno che di Cassandra: il nostro artista ha manipolato a suo piacimento i due mondi, classico e biblico, con uno dei tipici anacronismi che caratterizzavano l'arte medievale.

(3) *Abasto:* rifornimento di viveri di una città. *Abastecer;* rifornire.

(4) *Corrido:* mortificato.

(5) Si badi al particolare: *no hables casamiento* offre una leggera differenza con il verbo costruito con la preposizione *de.* In questo ultimo caso si avrebbe il significato di parlare attorno ad uno sposalizio, mentre con *en* vorrebbe dire: trattare a lungo, con profondità.

Casandra: «Non voglio essere sposata, nè maritata, nè monaca, nè eremita».

Salomone: «Dimmi, che cos'è che ti inganna, per adoperare a così mal fine tanto accanimento».

Casandra: «Non perder tempo con me, io ti dico ben chiara la mia intenzione».

Salomone: «Potessi vederti il cuore per conoscere il mio nemico e sapere le tue ragioni».

Casandra: «Non adirarti, nè sdegnarti per questo, chè questa opinione è nata con me, nè mai la perdetti».

Salomone: «Che cosa t'ha fatto di male il matrimonio? E' forse un tormento che si dia per qualche furto?»

E' un pezzo molto tipico: il pezzo umoristico, satirico, scherzoso che riprende i motivi di contrasto fra i due sessi. Le nozze sono presentate nel modo più buffo, caricaturale, canzonatorio. E' tipicamente medioevale come concetto, ma tipicamente rinascimentale per la scioltezza e l'agilità con cui viene descritto. Difatti a questo auto fu rappresentato parecchie volte anche ai nostri tempi, come per esempio a Barcellona, nel 1942.

Casandra: «Io non per questo ([6]) lo sciolgo ([7]), ma è breve la sua triste gioia, molti di questi matrimoni, è cosa nota, sono un purgatorio, senz'accordo e senza blandimento, e se qualche cosa di buono si raggiunge, non è comunque una situazione piacevole. Vedo lagnarsi le vicine delle cattive condizioni (d'animo) dei mariti: alcuni sono superbi, altri noiosi, altri mezzi vigliacchi, altri pieni di sospetti e di gelosie, e sempre stanno affilando coltelli, sospettosi e gialli di rabbia e maledetti dal cielo. Altri vanno in giro a fare l'amore in paese, pavoneggiandosi dietro le forosette, senza lasciare le donne bianche nè le nere, nè le nerissime. E la moglie? A sospirare, poi a litigare e a gemere in casa, triste e

---

([6]) *No por eso:* cioè: m'hai detto che non sono presa per forza, ma non per questo ti sposo.

([7]) *Surto:* sortire, prender in sorte.

prigioniera. Che io perdo la mia vita se acconsento a tal cosa? E poichè sei saggio [8] e ragionevole, sta attento: parlar di donna è come parlare di cosa poco consistente [9], come una pecora spelata, senz'armi, senza forze nè denti, e se manca al marito il buon senso della ragione e della virtù, ahi! fanciulla della mia gioventù, in che mani sei andata a cascare!»

***

Abbiamo letto quel brano tipico, movimentato, che si risolve pure in un tono alquanto comico: la parlata della donna che non vuole sposarsi. Esiste tuttavia un altro aspetto, oltre a quello della contaminazione di elementi biblici e di elementi pagani. Nell'*Auto* di sapore tipicamente religioso abbiamo delle divagazioni, delle varianti che costituiscono la parte più animata, più viva e vibrante dell'opera, e sono precisamente quelle ispirate da quell'atteggiamento comico-satirico, che troviamo anche in altre opere per nulla religiose, dove l'artista, per dare al suo lavoro quell'immediatezza, quella spontaneità e veridicità, non ha fatto altro che rappresentare la vita nei suoi aspetti più semplici: non realtà trasfigurata nel senso materiale, ma realtà che si presenta così come essa è. Abbiamo quindi un tale motivo che per qualcuno potrebbe essere di sorpresa, di meraviglia, se non di scandalo. Noi però dobbiamo riportarci alla concezione dell'artista, che vuol darci un tratto di vita reale nel suo aspetto realistico, e appunto da questa fonte d'ispirazione realistica derivano questi motivi.

Abbiamo la fusione dell'elemento religioso, come cornice, come contorno, ma la parte sostanziale, vitale, è data da questa connes-

---

(8) *Cuerdo*: da «cor» nel senso di ragione.

(9) *Molleja*: deriva da *mullido*, cioè cosa morbida, senza consistenza.

sione con la realtà. Ed è per questo che il Teatro si presenta umano, non astratto, non ubbidiente ad una linea convenzionale: si presenta con un'umanità piena e completa. Quando parliamo di letteratura spagnola, ci accorgiamo che si identifica con un senso di umanità che qui si fa evidente e chiaro, proprio dove secondo alcuni non ci dovrebbe essere, perchè l'opera dovrebbe essere puramente ispirata a motivi di carattere trascendente.

Abbiamo qualche volta anche tale elemento trasumano, e l'abbiamo visto nelle sacre rappresentazioni anteriori, sebbene anche là la pennellata veristica ci fosse: ma qui è molto più scoperta.

Dopo lo sfogo contro il matrimonio, Salomone ribatte timidamente:

«Non sono io di quelli che maltrattano le proprie mogli, chè io ti considero creatura da tenersi in mezzo ai fiori» [1].

Casandra: «E coi fiorellini pensi forse che m'ingannerò? Non voglio vedermi perduta, rattristata, per esser gelosa [2] od oggetto di gelosia. Vattene [3] via! Non è niente questo? Ebbene, preferirei piuttosto non esser nata».

Salomone: «Dove c'è saggezza, non ci sono gelosie, ma piaceri, poichè il senno è fonte di ogni bene».

Casandra: «Il senno è di non arrivarci (al matrimonio). Oltre

---

(1) *Velloritas:* è parola non chiara. Vorrebbe dire: margherite, ma non nel senso comune, chè si dice *margaritas,* bensì per una forma derivata da *bellis,* e che vorrebbe dire «cosa bella come una margherita». Non solo, ma vorrebbe anche dire quelle ragazze che quando si celebra una festa religiosa si sogliono mandare per raccogliere le elemosina destinate alla celebrazione della festa. Queste ragazze sono un po' agghindate, e perciò vengono chiamate *velloritas.* Quindi qui significherebbe: ti considero come una margherito, ti tratterei come un fiore, oppure, eccezione che non sembra molto a proposito, ti considererò cara e simpatica come quelle ragazze che vanno in giro a raccogliere le offerte. Ma la prima interpretazione è preferibile, anche in vista della risposta che segue.

(2) *De celosa:* complemento di causa.

(3) *Tirte: Tírate:* allontanati, oppure, lascia stare questo argomento.

(4) *A escuras:* per ignoranza.

a ciò, sudori e dolori di parto, lacrime per i figli: no, non voglio mettermi in questi litigi, per quanto tu m'innamori».

Salomone: «Vado a chiamare in paese Erutea e tua zia Peresica e Cimeria, e tu continuerai davanti loro la tua difesa» ([5]).

Casandra: «E a me che importa? Chi potrà mai sposarmi contro voglia? Se non desidero sposarmi, chi mi ci potrà sforzare? (*Canta*) Dicono che mi sposi, non voglio marito, no».

Viene introdotta a questo punto, nel bel mezzo della rappresentazione sacra, una canzone di carattere tipicamente popolare e che ai tempi di Gil Vicente doveva essere molto conosciuta, per il suo tono scherzoso. Pare che l'«*estribillo*», o ritornello, attorno cui si svolge la canzone e che il nostro poeta deve aver probabilmente variato è «*Dicen que me case yo, no quiero marido, no*». Il carattere fresco e spigliato della «*glosa*» ben s'addice al temperamento scontroso della ragazza che non vuole marito. Si pensi a quale variazione, inattesa e che soltanto la fantasia popolare poteva ideare, siamo giunti nei riguardi dell'antica Sibilla Cassandra. La mancanza di documenti c'impedisce d'affrontare lo studio dei graduali passaggi cui dalla figura del personaggio classico tutto ieraticità e profezia si è pervenuti al tipo della «*niña sañosa*». La «*glosa*» di Gil Vicente prelude, come abbiamo già rilevato, a quelle più ampie e più libere, forse, di Lope de Vega. Ricordiamo fra l'altro come su una di queste si svolge un'intera commedia lopiana «*Por la puente Juana*», il cui «*estribillo*» troviamo sviluppato nella citata raccolta di «Poesie Spagnole del Seicento». I punti di contatto tra i due drammaturghi sono numerosi, ma questo è uno dei più evidenti e facili a cogliersi. Il popolarismo, così naturale nella letteratura portoghese, e del quale il teatro di Gil Vicente è così luminoso esempio, si ritroverà nel grande Lope, sia pure con atteggiamenti diversi e più profondi, in quanto il drammaturgo spagnolo ha portato al livello delle classi più umili l'intero patrimonio di cultura spagnola, rendendolo aperto e sensibile,

---

(5) *Porfía:* gara, contesa. *Letijo* = litigio.

con un tocco di familiarizzazione (ci si passi la parola), a tutti gli spagnoli del suo tempo. La scena di Gil Vicente è invece più limitata, la rielaborazione di elementi culturali appena si avverte. Forse però vi ha guadagnato l'impeto lirico e la freschezza.

Casandra: «Dicono che mi sposi, non voglio marito, no.
Preferisco vivere sicura tra i miei monti,
a mio piacimento, piuttosto che vivere nell'ansia
di sposarmi bene, o no (Ritornello).

Madre, non sarò sposata, per non condurre vita faticosa, o per vedere magari male impiegata la grazia datami da Dio. (*Rit.*). Non è ancora nato colui che potrà essere mio marito, e ciò perchè conosco qual'è il mio fiore e me lo tengo. (*Rit.*) (entrano le zie, e) dice Cimeria: «Che ti pare di questo pastore?»

Casandra: «Nè bene nè male, ma io non voglio sposarmi, no. E voi altre, chi v'ha chiamato a interessarvi delle mie nozze? Ebbene, sappiate che io penso ad altro (6)».

Cimeria: «Tua madre nel suo testamento (e non ti mento) ordina che tu ti sposi, chè è cosa buona».

Casandra: «Altro matrimonio stabilisco io nel mio cuore: non voglio nè acconsento».

Erutea: «Ascolta, nipote, adesso non devi fare altro che sposarti, e devi prendere costui senza discutere, chè è molto buono, anzi fin troppo».

Casandra: «Come sarebbe a dire?»

Erutea: «E' generoso e virtuoso, saggio e meraviglioso, e possiede terre e greggi, ed è lodato come musico molto grazioso».

Salomone: Ho frutteti e vigne, e mille ghirlande di rose per rallegrarti; e ho paesi e borgate, e anche trentadue galline».

Erutea: «Nipote, questo pastore è veramente bello (veramente buono), e sembra scelto proprio per te».

Casandra: «Non lo voglio nè chiedo per marito: Iddio mi guardi da questo male».

Cimeria: «Tu non vedi come è onesto, com'è tranquillo e sag-

---

(6) Allude alla sua illusione di diventar madre del Redentore.

gio; altri non lo sarà più di lui».

Casandra: «Che so io se cambierà o quello che farà quando si vedrà sposato? Oh, quanti scapoli sono piacevoli, e di gradite condizioni, e poi, una volta sposati, diventano leoni e dragoni, e veri diavoli. Se la moglie è saggia e sa tacere, dicono che è una stupida perduta; se parla, invece, dicono che è violenta e che è spietata, e questo non si cambia più».

Erutea: «E' molto caparbia! Sarà meglio che non le parliamo più. Ma tu te ne pentirai e comincerai a volere quando l'altro non vorrà più».

Peresica: «E se venissero i suoi zii e le parlassero: sono uomini così ricchi di esperienza . . . . »

Cimeria: «Per Dio [7], sono ben capaci, nel loro buon senso, nella loro prudenza, e penso che la spunterebbero» [8].

Salomone: «Voglio andarli a chiamare in paese. Vedremo come la va a finire, ancorchè essa si dichiari tanto cocciuta, che non sarà facile spuntarla. (Salomone conduce gli zii Isaia, Mosè e Abramo, che arrivano tutti cantando)».

Arrivano dunque gli zii, altri tre personaggi dell'antico Testamento così distanti uno dall'altro nella Sacra Scrittura. Ma nulla impedisce al nostra poeta di farli diventare parenti fra loro, e parenti di Cassandra. E i tre vecchi entrano intonando un'altra canzone svolta non più dai due versi come nella precedente, ma da un verso solo, che è probabilmente l'*estribillo* d'una canzone popolare «*sañosa está la niña*», cioè «superba è la ragazza».

E' un semplice motivo sviluppato in questa semplicissima e bellissima canzone. Di solito la poesia popolare non ha bisogno di molti versi per creare un'atmosfera, per dar vita d'arte ad un sentimento. Nella raccolta citata « Poesie spagnole del Seicento » si osserva che bastano pochissimi versi, ma ben collegati gli uni con gli altri, per dare un,impressione viva di stato d'animo ed è questo cui tende la poesia popolare.

---

(7) *Par diez*, significa «Per dieci!» secondo alcuni, «Perdio!» secondo altri.
(8) *Lo = este asunto*, questa faccenda (La in italiano).

Uno dei tipi della composizione popolare è la *copla* formata da quattro versi di otto sillabe, e con le *coplas* vi sono stati poeti che hanno creato addirittura dei capolavori, dei piccoli mondi poetici, tutti viventi di una realtà interiore. Qui abbiamo qualche cosa di più della *copla,* ma abbiamo comunque un componimento molto breve, molto semplice, diafano e musicale (è naturale che i motivi popolari siano quasi sempre accompagnati dalla musica). Per concisione ed efficacia si penserebbe quasi alle statue di una chiesa romanica, ai famosi gruppi di Benedetto Antelami, scultore del periodo romanico.

I vecchi: «Superba è la ragazza. Oh Dio, poterle parlare! Per la montagna va la fanciulla a pascere il suo gregge: Bella come i fiori, bizzarra come il mare (*Rit.*).

Abramo: «Che tu sia ben trovata! e come regalo, prendi questi due braccialetti» (9).

I nostri bravi vecchietti, da uomini esperti, ricorrono ad un altro mezzo: le fanno regali per blandirla.

Mosè: «E io ti do questi anelli delle mie figlie».

Isaia: «E io questo collare».

Casandra: «Credono forse di prendermi coi doni? Così non mi si inganna! Dico quello che ho già detto, che per quanto dipende da me, non mi debbo sposare».

Si noti: Salomone con argomenti sacri, quasi di morale o di sacra scrittura, aveva cercato di convincere la donna. Le zie s'erano servite di argomenti più muliebri, invece Mosè ora ricorre ad argomenti esclusivamente teologici. Ed è bene in grado di spiegarli perchè è colui che ha scritto parte della Bibbia. Con un tono festoso, ilare Mosè espone nientemeno che un brano della Sacra Scrittura, parafrasato con bel garbo, alla buona.

Mosè: «Tu bestemmi! Invero il matrimonio è un sacramento, è il primo che sia stato scritto. Io, Mosè, te lo dirò e ti racconterò come fu fatto. In principio Dio creò e formò il cielo e la terra con quanto vi è contenuto: mare e montagne. Era vuota e deserta,

---

(9) Perchè le servono come dono di nozze.

e non c'era cosa alcuna da cui potesse essere amato. Lo spirito increato moveva sulle acque [10] — Facciamo, disse Iddio Creatore, l'uomo a nostra somiglianza, angelico nella speranza e nel sembiante; sia il terrestre signore. Poi gli diede una compagna, e in tal modo fece due in una carne amati, e di pari grazia dotati, come se fossero i due uno solo. Lo stesso che li creò li sposò, ordinando il matrimonio e per questo ordinamento esso è un sacramento stabilito per il mondo: e Dio è colui che fece da pronubo ed è legge stabilita. Come osi tu essere così caparbia, da dire che il matrimonio è strumento di prigionia?»

Casandra: «Di quando Dio ha fatto Adamo ed Eva e li ha messi assieme, io non parlo; ma di quelli che il diavolo nei suoi disegni [11] fa e ordina ogni giorno, di coloro che unisce cupidigia [12] e non chiede loro alcun'altra virtù; e poichè la sorte, il caso li unisce [13], meglio vale esser morta che sposata. Se io mi sposassi adesso, tra un'ora vorrei non esser nata. E dovrebbe la mia vita essere sottomessa a questa parola: Cassandra vieni fuori? Io, marito? Nè sognato, nè dipinto. Non cercate di insistere, perchè non è questo il momento opportuno [14] in cui io mi decida a sposare».

Le figure sono vive; l'esteriorità deriva dall'intima persuasione. E' un vero dramma: ogni personaggio è ben caratterizzato nel suo modo di parlare, e crea dei veri tipi. Come afferma Aristotile nella sua «Arte poetica», quando dice che l'imitazione della realtà portata nel campo dell'arte deve essere tale che ogni tipo che viene creato sia tutto coerente, tutto d'un pezzo, qui abbiamo una coerentissima figura di Cassandra, come coerenti sono, benchè con minore evidenza, gli zii e le zie. E' una realtà e nel tempo stesso una trasfigurazione, inquantocchè tutte queste cose, così ben composte, non si trovano nella realtà. La parlata di Cassandra è un grido di

(10) Cfr. *Spiritus Dei super aquas . . .*

(11) *Retablo: quadro,* soprattutto pala con sculture. Qui al traslato: disegni.

(12) *Codicia:* brama, sensualità.

(13) *Aunar:* oggi: *juntar* = unire. La parola è usata al tempo di G. V.

(14) *Prieto*: stretto; qui: nero, denso.

ribellione alla sudditanza delle donne all'uomo, all'uomo violento e capriccioso.

Abramo: «E se tu acquistassi un marito molto saggio e mai bizzoso?»

Casandra: «Mai? Voi siete molto in errore, padre onorato, perchè non s'è mai vista (15) cosa simile. Non può esserci matrimonio senza passione e senza alterazione; la soddisfazione ci cambia in un momento in contraria divisione. Solo Dio è perfezione nella ragione, se volete che dica la verità, ma l'uomo è tutto mutevole e variabile per sua umana comprensione. Però io voglio dirvi e scoprirvi perchè voglio rimaner vergine. So che Dio deve certamente incarnarsi e sarà partorito da una vergine».

Erutea: «Questo lo so bene anch'io, e sono certa che si troverà in un presepio e la madre rimarrà vergine come nacque. So pure che sarà visitato da pastori e contadini e da gente che gli porteranno i doni dell'Oriente, grandi re e grandi sapienti».

Cimeria: «Giorni fa ho sognato e ho intravvisto, che scorgevo una vergine allattare il figlio, che era Dio fatto uomo; e anche dopo mi sembrava di vederla tra più di mille fanciulle: risplendeva come il sole con la sua corona di stelle bellissima».

Bellissimo il quadro del Bambino Gesù, ma la solita visione, con l'angelo è tutta cambiata. Ed è ben significativo quell'intento trasfigurature che il Medio Evo attuava nel mondo mitologico, accettato come simbologia del cristianesimo stesso.

* * *

(15) *Vido*: forma antiquata per: *visto*.

Le zie di Cassandra si sono qui trasformate in vere profetesse, cioè in coloro che prevedono cristianamente la venuta di Gesù e la dipingono nella loro visione. Quindi, l'Auto che a tutta prima sembrava un accostamento un po' bizzarro, un po' strano di elementi cristiani e pagani, diventa invece effettivamente un'affermazione di orientamento strettamente cristiano. Vengono proprio alla mente certe opere medioevali costituite da elementi disparati: il Medioevo ha approfittato anche dal punto di vista costruttivo, architettonico, di elementi, di residui di edifici antichi, pagani, e li ha adoperati e fusi insieme con le parti nuove per costruire le sue chiese. Quasi quasi abbiamo qui un fatto dello stesso genere. La transizione tra Medioevo ed Età moderna è caratterizzata nel nostro caso da questi accostamenti, da questi accoppiamenti, da questa mistione di elementi eterogenei, che però l'artista riesce ad unire in modo tale da dar loro un'anima, ed è quell'anima cristiana di cui stiamo parlando.

Casandra: «Io l'ho scritto nella mia fantasia e giurerei che deve nascere (il Cristo) da me, chè non può esistere un'altra del mio merito nè per bontà nè per nobiltà».

Salomone: «Già Cassandra vaneggia».

Mosè: «Io direi che è molto vicina alla pazzia, e la sua saggezza è molto poca, poichè tocca così alta scortesia».

Cioè considera profanazione da bestemmiatrice il fatto che essa pretenda di diventare la madre del Redentore. Ora, Isaia, il grande profeta dell'antico Testamento che aveva previsto e predetto in modo così esatto, definito, minuzioso la nascita del Cristo, dice quali sono gli attributi di colei che dovrà essere scelta da Dio per diventare la madre del Redentore.

Isaia: «Tu sei il contrario di lei, se ben vedi, perchè sei piena di fumo, superba, presuntuosa, che è la cosa più estranea a lei. La madre di Dio deve essere notata perchè senza pari, chè umile deve nascere e umile deve concepire, e umilmente deve creare il Redentore».

Notiamo fra l'altro la bellezza della dizione dell'aggettivo «*humildosa*»: forma se vogliamo un po' antica, ma che meglio di *humilde* risponde al requisito di essere la madre del Redentore.

Sulla scena improvvisata, specie di *steege* inglese, schematica composizione di scena, si apre una tenda e si vede un presepio e cantano quattro angeli:

«Ninna, nanna, nostro Dio e Redentore, non piangete, che date dolore alla Vergine che vi partorì. Ninna, nanna, non datele pene, no».

E' infantile, ma di una infantilità sublime, questo pezzo inserito. Al momento Mosè percepisce che è nato veramente il Redentore e quella che era una lontana preparazione della nascita del Cristo, diventa un' adorazione del Cristo. A mano, a mano, quest'atto da satirico, ironico, con il suo quadro caricaturale ben riuscito dei difetti dei mariti, con quel suo qualche cosa di burlesco che costituisce la cornice in cui lo aveva concepito l'artista, diventa umile, semplice, cristiano, addirittura l'adorazione del Cristo nato.

Mosè: «In quel cantare io sento, e sono certo, che il nostro Dio è nato e piange per sapere e per conoscere che è fatto di carne come lo sono io».

Cimeria: «Ed io anche lo affermerei e lo giurerei, che devono stare cullandolo, e gli angeli che cantano ad adorarlo con divina melodia».

Isaia: «Suvvia, andiamo a visitarlo e adorare Colui che per noi è nato da poco: i nostri due occhi vedranno il nostro Dio venuto a salvarci».

Peresica: «Erutea, vedi là ciò che ho (nella mia visione), il chiuso fiore che si è aperto?»

Abramo: «Oh, vita della nostra vita, guarita e rimediata per

tua virtù! Io ti adoro, o Redentore, mio Signore, Dio e vero uomo, santo e divino agnello, ultimo maggior sacrificio!»

Di tutta l'antica legge di cui si ripetevano i rituali sacrifici, con cui i grandi sacerdoti cercavano di placare l'ira di Dio, è placato sacrificio di Gesù, il quale, pur essendo Dio, si offre al Padre Eterno. Il concetto espresso qui è altissimo.

Mosè: «O Pastorello nato sapientissimo, preoccupato del tuo gregge, feroce contro i lupi, e pietoso verso il debole gregge! Per la tenera carne umana, nostra sorella, che in quella culla sospira, tu liberaci dalla tua ira, e sana le nostre anime».

Si ricordi la bellissima frase di Jacopone da Todi: «*nostra sorella carne, nostra sorella morte*»: per mezzo di nostra sorella carne — dice il poeta — sanaci l'anima.

Isaia: «Ti adoro, o santo Messia, e nei miei giorni e per sempre ti credo, poichè coi miei occhi ti vedo in tale foggia [1] che realizzi la profezia».

Cioè: Io ti ho visto coi miei occhi dello spirito e della mente, ma anche con gli occhi della carne.

Casandra: «Bambino, adoro la tua grandezza con fermezza, ai tuoi piedi dichiaro la mia colpa, e poichè non tengo discolpa, ti duole la mia debolezza».

La superba Cassandra capisce di non essere stata prescelta, e di avere avuto l'animo troppo ottenebrato dalla colpa; direi quasi che è l'antica mitologia che s'è inginocchiata alla culla di Cristo.

Cimeria: «Specchio delle generazioni e delle nazioni, figlia di Dio, e madre e sposa! Tu sei regina gloriosa, e speciosa, sei il culmine di ogni perfezione».

Peresica: «Oh terreno di campi piani, di umani sospiri a te correnti! Auditrice delle genti, che a te mi raccomando!»

Erutea: «Ave, Stella Mattutina, bella e degna! Ave, Rosa, Bianco fiore! Partoristi il Redentore, e il tuo colore dal parto restò più fino» [2].

---

(1) *Arreo:* fornimento. E, più ampiamente, tutto ciò che serve per vestirsi.

(2) *Fina:* per il dolore del parto è diventata più fine, più delicata, più bella.

Tutti gli altri *Autos* finivano con un *villancico,* e così pure questo. Il *villancico,* non ha tutta prima alcun nesso, ma presenta una gioiosa freschezza. Qui la solita materia delle canzoni erotiche, amorose, è utilizzata, direi quasi adattata ad un significato religioso.

Ricorre ora la canzone finale in tutto simile a quella cantata all'entrata dei tre vecchi.

Tutti: «Molto graziosa la donzella, com'è bella! Dicci tu, o marinaio, che hai vissuto nelle navi, se la nave o la vela o la stella è tanto bella. Dicci tu, o cavaliere, che le armi hai investito, se le armi o il cavallo o la guerra, è tanto bella. Dicci tu, o pastorello, che guardi il piccolo gregge o le valli o la montagna, è tanto bella».

Si osservi com'e varia, complessa nella sua meravigliosa semplicità; si può dire intessuto di niente, eppure tanti sono gli elementi affini.

E passiamo ad esaminare un soggetto tutto diverso. Già abbiamo accennato all'ultimo gruppo dei lavori teatrali di Juan del Encina, quello delle commedie di costume. In realtà si può dire che tutte le opere di Gil Vicente, compresa quella che abbiamo testè finito di leggere, sono tutte ricche di un qualche elemento popolare; non per nulla abbiamo detto che uno dei caratteri di Gil Vicente è il popolarismo. Ma tra queste quarantaquattro teatrali ve ne sono alcune più tipicamente popolari, in cui questo carattere è più in evidenza e sono le commedie di costume. E qui ne abbiamo una di costume. La trama è semplicissima. E' la solita trama di questo primitivo teatro del Rinascimento, in cui si può dire che sembra ci sia niente e invece c'è tutto: molta arte, poca azione, però quel tanto di azione sufficiente per creare un'opera che meriti di essere chiamata drammatica.

Un vecchio ha perduto la moglie, che era la sua consolazione e suo sostegno e ne è dolente, piange e si dispera. Questo povero vecchio, il *viudo* ha due figliuole. Arriva un principe, travestito da pastore, si presenta e si innamora delle due ragazze, ma non sa quale sposare, e resta incerto finchè arriverà poi il fratello suo, e si accaseranno entrambi. Quest'esile trama è svolta come sempre in

modo delizioso e finissimo. L'opera è in ispagnolo, i titoli in portoghese.

Abbiamo due edizioni dell'opera di Gil Vicente; una del 1562 che fu curata appunto dai due figli, Paula e Louis, e la seconda edizione del 1586, che fu disgraziatamente molto rovinata dall'Inquisizione.

Vedovo: «Cosa avrei perduto, perdendo questa disastrosa vita dacchè venni al mondo? Poichè amara e dolorosa è tutta la mia parte di essa, chè perdetti una moglie bella come una stella e poi chè mi lasciò nella tristezza, fossi morto io, meschino, e non lei! Fosse piaciuto a Dio che fosse toccata a me la sua sorte, (cioè: a lei di vivere e a me di morire) poichè son rimasto come non avrei dovuto, rubatami la mia compagna, finita la mia gioia. Vita senza compagnia, notte e giorno dà così triste pena che mai riuscirò ad essere, me disgraziato, quegli che solevo essere. Il ricordo della sua nobiltà, della sua bellezza, della sua perfezione, della sua abilità, della sua gentilezza, della sua smisurata franchezza, mi spezza il cuore. Oh, che umile condizione per la mia ragione! Quanto tacita, quanto tollerante! Tutta seria (3) e tutta orgogliosa (4) con discrezione. Allegra della mia allegria, piangeva per la mia tristezza: pronta a quanto dicevo, voleva quello che volevo io, amava quello che io amavo: comandava e castigava tutta la casa senza essere udita (vociare) (5) da alcuno, nè da nessuno (6) era maledetta. Amica dei miei amici, protetrice dei miei talenti, umile ai miei rimbrotti (7): crudele coi miei nemici, piacevole coi servi, tanto che avrebbe fatto vita paziente perfino coi fieri serpenti: non ci fu mai donna più prudente (8) tra le prudenti. Nemica delle donne gelose, compagna di quelle caste: contraria alle maliziose, tacita con quelle

(3) *Plantada:* vorrebbe dire coi piedi sulla terra, che sapeva quello che si faceva.

(4) *Ergida:* orgogliosa; ma qui significa piuttosto dignitosa.

(5) *Oida:* senza farsi sentire per urli o gride, tutto faceva procedere bene.

(6) *Persona nacida:* persona nata. Qui: da nessuno.

(7) *Castigos:* piuttosto: rimprovero.

(8) *Prudente:* cfr. *virgo prudens:* c'è una parabola nella S. Scrittura.

maligne, la prima per virtù: molto onesta e piacevole, tanto da non uscire mai da una giusta moderazione [9].

Sublimata in vera cortesia. Nel momento in qui partisti, non dovevo rimanere io, perchè la vita che è triste più la muore, più la sopporta che il morto che l'ha lasciata.

A quel Dio che me l'ha presa chiedo che tosto mi dia una morte finale, poichè la gioia della mia vita è finita».

Il ricordo del brano scritturale dell'Ecclesiastico sulla donna può essere indicato come fonte di questo pezzo riuscito e come al solito efficacissimo.

Entra un sacerdote.

Sacerdote: «La gioia [10] e la consolazione del Padre Eterno sia nel vostro cuore, poichè avete gran ragione di piangere il vostro male».

Vedovo: «O Padre mio spirituale, quanto vicino a morte troverete il vostro amico? Per protezione e per aiuto piango al punto che non avrei dovuto nascere, perchè sapete come ho perduto mia moglie, che tanto era adatta al mio temperamento».

Sacerdote: «Chi ha perduto una tale compagna, dico che ha ragione di piangere».

Vedovo: «Oh quanto m'era amica!»

Sacerdote: «L'ho ben visto».

Vedovo: «Oh mia vita travagliata! Ahimè, anima mia desolata».

Sacerdote: «Ascoltate un consiglio, fratello, da questo vostro amico singolare: pensate come noi del genere umano, chi tosto chi tardi siamo nati per morire e tutto il nostro tardare [11], a nostro giudizio, è tenuto in conto per più travaglio».

Il significato del pezzo è questo: le sventure umane sono di questo mondo, anche se una persona sia colta prima dalla disgra-

---

(9) *Desmedir:* andare oltre il giusto mezzo. Virtuosa, perchè, «*in medio stat virtus*» come dicevano gli antichi.

(10) *Gloria:* tante volte in ispagnolo, ha il senso di *gioia.*

(11) *Tardar:* Arriva tardi.

zia, un'altra dopo. Se una persona è brava e dovrà soffrire perciò più d'un'altra, tutto questo sarà computato a suo merito; se vive meno, e perciò soffre meno, avrà minor merito.

Continua il *Sacerdote*: «Poichè in questo mare non manca [12] nessuna bufera.

Toglietevi il lutto, e questi panni tenebrosi [13] che noi sappiamo per certo che tutti quelli che vestono di lutto negano i fatti di Dio».

Altra bella idea: il lutto è quasi una ribellione al dolore, quindi in qualche modo bestemmia l'opera di Dio, o per lo meno il permesso di Dio col quale esiste il dolore.

«Poichè (col loro lagnarsi) si mostrano superbi, carichi di panni neri [14], e ripugnano ai segreti più gloriosi». Che sono le imperscrutibili vie del Signore.

«Per quelli che muoiono, così onorati, come qui vostra moglie, confessati e contriti che bisogno c'è di lutto? Quello che voi dovete fare e ringraziare con piacere quel datore delle vite. Restate con Dio».

Vedovo: «Padre, resto consolato».

Sacerdote: «Il vero consolatore, Cristo nostro Redentore, vi dia forza [15] nella vostra pena».

Vedovo: «Oh Padre onorato! mi sento un po' alleviato, chè m'hai tolto una parte della mia pena». (Cambia la scena); si rivolge alle due figlie: «Ascoltatemi, figlie mie: la morte per disgrazia, m'ha portato via la mia consolazione perchè i miei giorni fossero colmi soltanto di tristezza. Ciò che più rende insicura la mia gioia, è il danno che può venirvi, questo rende più oscura la mia fatica. Poichè questa vita ingannatrice nella tenera giovinezza è cosa tanto pericolosa cosicchè guardo con molto timore alla mia

---

(12) *Excusar:* fare a meno.

(13) *Negroso:* di un nero intenso.

(14) *Prieto:* stretto; qui: nero denso.

(15) *Esforzar:* vorrebbe dire sforzare, ma qui significa render forte, dar forza nel dolore. Sintesi efficacissima attraverso gli anacoluti violenti.

sicurezza. Ricordatevi dell'onestà e della bontà della vostra defunta madre, e specchiatevi in tanta virtù unita (in una sola persona)».

Compare: «Che fai amico, compare?»

Vedovo: «Ciò che mi comanda la mia tristezza, senza moglie e senza conforto».

E' apparso un suo vicino, e allora da questi sentimenti un po' tristi si passa ad una scenetta un po' scherzosa.

Compare: «Ben cambierei con te». Oh, se avessi la tua fortuna! Io ho una moglie così dura di natura che per essa si dà la vita meglio che nella Sierra di Estrella si trova la verdura».

Paola: «Guardate voi che quella...»

Compare: «Dico il vero, in fede mia!»

Melicia: «Ma è una signora molto a modo!»

Compare: «Così io mi godo anch'io nel vederla; ma non è poi una donna di vita perfetta (come sembra all'aspetto): è una anima ingenerosa, sempre in danze, sia o no convenienti ([16]).Io, o compare, sento per te un'invidia smisurata. In fede mia, ti assicuro, amico, che t'è toccata una bella fortuna! E che Dio faccia con me altrettanto».

Vedovo: «Taci, che io ti posso assicurare ch'è un gran male perder la buona (moglie)».

Compare: «E tu vuoi che l'uomo abbia una catena più grande che una moglie dalla vita lunga, anche se è molto buona? Non esser triste, compare, per esser uscito di prigione: col perdere tua moglie, sei come resuscitato, ma ti manca il coraggio».

Vedovo: «A quel che vedo, la tua ragione va senza riflessione. Tu devi essere fuori di senno, e mi accresci ancor più il dolore».

Paola: «Oh, che brutta situazione!»

Compare: «Non è che troppo vera, e ciò che dico è ancora ragione».

Paola: «Parla in te piuttosto Nerone, e mi sembra molto male».

([16]) *Guardar:* tornar opportuno.

Compare: «Se ho un animale ed un serpente per moglie, vada alla malora!, e per maggior mio danno è immortale. Batterla, tanto vale battere su questa parete, quanto più la sgrido, tanto più se la gode, e per questo, che Dio mi faccia grazia, non ha fame nè sete più di quanto non ce n'abbia una rete, sempre sazia e stufa. Ditemi un po' se questa è una vita! Quando mi sposai trovai in lei, sia detto alla buon'ora, quello che vi dirò. Appena la guardai ben bene le vidi una faccia da lampreda, un parlare che andava al di là dei limiti del villaggio, e aveva il suo movimento un piglio che sembrava venisse dalla Guinea. Più si agghinda più è brutta».

Paola: «Oh, taci, non dire così, che è una donna molto gentile».

Compare: «Non l'avete vista di cattivo umore [1]: fa certi occhi [2], che vi sembra di vedere il diavolo. Ma lasciamo stare l'apparenza, e veniamo a parlare d'altro. Non sa stare senza dir male o senza farne. Mette tutta la strada in agitazione per una cosa da niente [3] che le chiedo: di buon senso nemmeno un briciolo: donna divenuta cornacchia, e se ne va libera per l'aria sempre pronta e disinvolta nel cambiare il bene in male anche se io porto il bastone dentro la manica. Se sono un po' allegro, dice che ho prestato l'erba; se triste, mi vuol mangiare; io non so più come fare, tanto m'ha portato fuori di me [4].

Se invito a pranzo mio cognato, mi fa un cipiglio così duro che per tutto l'anno mi fa andare come un rinnegato. Mente da far spavento e si attacca a tutti gli scherni: è testarda, superba, invidiosa, sempre ordisce qualche cosa, sempre traffica, colla lingua sempre in moto.

Quando batte qualche cosa (quando si attacca a qualche cosa)

---

(1) *avieso*: di cattivo umore, fuori disè.

(2) *El blanco tan grueso:* letteralmente il bianco (dell'occhio) così grosso...

(3) *Paja:* una paglia, cioè una cosa da niente.

(4) *Asombrado:* meravigliato, stupito, in continua ansia.

la rovina del tutto, e se in qualche cosa trova accoglimento, tosto la nega.

Paola: «Perchè disonorate così vostra moglie»?

Compare: «Perchè è una piaga che da quando la ricevetti ben possono dire di me che sono il marito della draga. Non v'è persona che me ne liberi, tanto grande è questa piaga, nemica di ogni passo: com'è vero Dio, non so quel che dico nè quello che faccio. Io non la posso cambiare, non la posso vendere, non la posso ammansire, non la posso lasciare nè nascondere. Non posso farle capire se non che essa è una rosa, e che è molto disgraziata in mio potere. E con tutte le sue magagne è così piena di vita che nè con due grosse bombarde nè con due colpi di lancia potrà essere combattuta».

E' questa una comicità un pochino esagerata; rassomiglia a certi brani di opere francesi del Quattrocento e del Cinquecento che insistono su un certo tono della donna cattiva. Abbiamo il caso della «femme *muette*». Il marito supplica la moglie che si metta a parlare e prega il Signore che le dia la parola, ma quando la donna l'acquista, riduce il marito alla disperazione perchè non cessa dal parlare. Sono motivi del resto, presenti anche nel Corbaccio.

Vedovo: «Oh moglie mia, tanto cara e morta, tutta pace senza mai guerra, non dovevi essere mangiata dalla terra. Ora vado a pregare su quella terra dura, poichè non la posso dimenticare, finchè la morte non metta fine a questo dolore senza ventura».

Compare: «Non volle la mia sventura, così scura, che quest'altra se ne andasse dietro a lei, che le avrei fatto una bella sepoltura».

Io le avrei fatto pregare nell'ora dei dragoni [5] e le avrei fatto cantare le messe sotto l'altare illuminato da tizzoni, le avrei fatto offerte con meloni insipidi tutti pieni di cenere, e per incenso una fumata con le stoppie dei campi [6]».

---

(5) Allude a qualche antica credenza di megare, streghe, draghi, che pregano quando muore qualcuno di loro.

(6) *Granzón*: la parte meno buona della paglia.

Melicia: «O Paola, sorella mia, e chi poteva pensare, quando la mamma viveva, che la sua vita doveva un giorno finire»!

Paola: «Non c'è mai da confidare, nè da riposare colui che per riposo combatte [7] poichè la sorte non si esime [8] dal navigare [9] sempre. Adesso che mia madre era così allegra e riposata, mentre era sanissima e più forte che mai, come improvvisamente fu aggredita dalla morte»!

Melicia: «Oh triste me, sventurata»!

Paola: «Io, io, infelice, che tanto l'amavo, che per così dire la sua anima m'ha separata in due».

Melicia: «Gran segreto è la morte» [10].

Paola: «Per me ben dichiarato: più segreto è il vivere, essendo certi di partire e non essendo mai preparati. Ognuno s'inganna e confida di avere lunga vita».

Melicia: «Così fu la madre mia: brutta disgrazia»!

(Entra Don Rosbel travestito da villano).

Paola: «Che cerchi?»

Rosbel: «Vengo qua».

Paola: «A che fare?».

Rosbel: «Chi lo sa?» [11].

Paola: «Di dove sei»?.

Rosbel: «Sono di là, del villagio della Cabrera. Mi chiamo Juan de Las Brozas, sono nativo di una località [12] di quel paese, fratello delle due ragazze: so fare cesti e capanne e preparare bene un cortile». La scena ci richiama a quella in cui il principe D. Duardos si presentò a Flerida vestito con i panni d'un contadino.

Paola: «Ebbene, vattene con Dio!».

---

(7) *Puna:* forma antica per *pugna*=pugna.

(8) *Excusa:* si esime.

(9) *Navegar:* cambiar posto, errare, quindi colpire, andando ora verso l'uno ora verso l'altro.

(10) *Gran secreto es el morir:* cioè non si conosce la data.

(11) *A quequiera:* senza sapere cosa voglia.

(12) *Cabito*: piccolo capoluogo, il luogo pil popolato della regione che ha citato.

Rosbel: «Sì, io sono Juan de Las Brozas, suonatore di piva» [13].

Paola: «E proprio quello che ci vuole adesso, tanto sono liete le fanciulle!».

Melicia: «Vattene capraio».

Rosbel: «Non so dove andare».

Melicia: «Hai un padre o una madre?».

Rosbel: Quanto a questo mi piace dirvelo: mio padre è gia morto e sta nel limbo».

Paola: «E tua madre?».

Rosbel: «E' rimasta qui: è al servizio [14] d'un frate molto ardito: tosto l'ha vestita e le diede come regalo fascia colorata, Quando ricorrono [15] le feste, mia madre diventa tanto arguta [16] e bella, che sempre prepara l'allegria per far riposare da una saggia [17] fatica».

Paola: «Che vita era la tua?».

Rosbel: «Strigliavo la bestia al frate, qua e là e un bel giorno l'ho mandata al diavolo come fosse sua, e sono venuto qua. Adesso mi vorrei sposare, ma la mia fidanzata, parola mia, non mi vuole, e perciò io non voglio nemmeno rimanere qua».

Pensa che lui si è innamorato di una delle ragazze di cui parla e se ne vuole andare perchè questa non lo ama.

E arriva il padre.

Vedovo: «Che fai qui, porcaio?».

Rosbel: «Non lo sono, no».

Vedovo: «E allora che cosa sei?».

Rosbel: «Mi chiamo Juan de Las Brozas e sono piuttosto un mezzo suonatore di piva: faccio note e dò piacere».

---

(13) *Gaita:* specie di piva suonata nella Galizia.

(14) *A soldada:* al *soldo.*

(15) *Retozar:* spuntare, muoversi, giocare, scoppiettare.

(16) *Siesta*: la madre diceva qualche monologo per tenere allegra la gente, i contadini, durante la siesta.

(17) *Sesuda*: che ha del buon senso.

Vedovo: «Di dove sei, di', amico?»

Rosbel: «Della mia terra».

Vedovo: «E che paese è il tuo?»

Rosbel: «Non è mio, è di un chierico [18] e non posso negare che sia suo».

Vedovo: «E che cosa vuoi adesso?»

Rosbel: «Mi sono riparato presso un negromante un po' strano che m'ha fatto delle sciocchezze: come gli avrei rotto volentieri e fortemente la zucca! M'ha dato un colpo che m'ha lasciato una ferita sulla testa [19] e m'ha fatto andare in un angolo e m'ha picchiato con un pezzo di legno» [20].

Vedovo: «Gli avrai fatto qualche cosa?»

Rosbel: «Niente, niente! lo giuro per il santo, gli facevo soltanto tururù, e venne a ferirmi quel cane d'un figlio di mala femmina».

Vedovo: «Vuoi vivere con me?»

Rosbel: «Se mi dai un buon salario per il mio lavoro, io bene ho da servirti, sia nel gregge che nella semina, sia zappando. Andrò al mulino e a raccoglier legna, porterò fascine per il forno e anche cuocerò, vendemmierò e coglierò il lino, farò il vino e metterò in moto l'arcolaio per filare, se sarà necessario. Dico che quanto a servizio non ci sarà un diavolo da queste parti che faccia più di me: in un batter d'occhio preparerò un'aia, dove il gregge non avrà da temere nessun male [21]. Facciamo dunque il contratto».

Vedovo: «Rimani con me un anno».

Rosbel: «Sarà bene; lo lascio alla vostra coscienza; vedrete come mi darò da fare, mi darete la paga».

Vedovo: «Va a prender legna».

Rosbel: «Son ben contento, e vedrete come torno presto, di corsa».

---

(18) *Crigo:* = *clérigo.*

(19) *Rajanazo*: taglio.

(20) *Palazo:* da *palo,* bastonata.

(21) *Plaga*: cioè, toglierò tutte le pietre, le erbacee, ecc.

Vedovo: «Porta un fascio con tanta legna, e legna molto lunga».

Rosbel: «Capisco bene».

Vedovo: «Ne abbiamo bisogno come il pane che ci nutre».

Rosbel: «Ben comandate».

Melicia: «Sembra servizievole».

Vedovo: «In verità, come viene presto e come è carico! Tenetegli ben pronta la bisaccia con alcune teste d'aglio e con il suo pane e che vada subito dalle pecore: perchè i lavori devono essere fatti con fretta. Che tu sia il benvenuto».

Rosbel: «Che ragazzo eh, questo Juan de las Brozas. Sono già qui».

Vedovo: «Prima che tu ti fermi, dategli, ragazze, la bisaccia. E tu, va subito. Porta con te i maiali e dà da mangiare alle capre appena nate, e sta attento a quel che ti dico, fa attenzione (22) alle vacche e ai vitelli. E alla sera di ritorno, strada facendo, porta legna per il forno».

Rosbel: «Come sono contento».

Vedovo: «C'è capitata una bella fortuna».

Paola: «Sembra fatto apposta per noi».

Melicia: «Fa bene tutto».

Vedovo: «Sapete che il buon servitore pesa come l'oro».

Paola: «Secondo come si comporterà il signore, si aprirà la strada ad esser ben servito».

Dà, cioè, un buon consiglio al padre: sia buono col servo, se vuol essere ben servito.

Esce *Don Rosbel* cantando:

«Mi sono avvicinato a te, o rosa, e non m'hai dato altro che ombra».

L'immagine è molto bella e svela una manifesta allusione.

Melicia: «Oh, com'è scherzoso questo nostro garzone Giovanni».

Vedovo: «E il gregge?»

---

(22) *Paramentes* = *para mientes:* fa attenzione, osserva.

Rosbel: «Aspettate, dirò prima che sono andato dietro ad uno sparviero enorme. Adesso, padrone, parlate voi».

Vedovo: «Il gregge è stato raccolto tutto nel cortile?»

Rosbel: «Sta bene, sia ringraziato Iddio, e non una pecora è andata perduta: sia lodato!»

Si vede che qui è già tornato dal pascolo.

Vedovo: «Dategli tosto la cena».

Rosbel: «Ma io non ho voglia di mangiare. La mia gioia è di lavorare, di affannarmi ([23]) dovunque mi trovi: quella è la mia vita».

(Si vede nel Don Duardos la parlata in castigliano).

Vedovo: «Cena, cena! Dategli pane in gran quantità, che ne abbia in sazietà e aglio: mangerai, caro figliolo, che il mangiare è la bellezza del lavoro. Vado a casa ([24]) dal sacrestano a pagargli le campane che ha suonato ([25]). Resta, mio buon Giovanni».

Rosbel: «Siete tutte e due sorelle?»

Melicia: «E come no?»

Rosbel: «Ben lo so per mia sorte, che se non lo sapessi non tribolerei: tutte e due v'ho visto per mia tristezza, anzi non avrei dovuto nascere per non vedervi».

Paola: «Ah Gesù! Gesù! Gesù! Costui è più d'un pastore».

Melicia: «Com'è vero Dio! E gli abbiamo dato del tu. Diteci, per amor di Dio, signore, chi siete voi?»

Rosbel: «Sono colui che arde in fiamma viva, sono pastore assai bene impiegato in tal podere, essendo così belle le dame, sorelle nel dar pena al mio bel volere ([26]). Don Rosbel sono, generoso, figlio di Duca e di Duchessa e di gran valore: l'amore è così potente che m'ha portato a questo pascolo ([27]) col mio bastone. E

([23]) *Trabajar . . . afanar:* anche in senso metaforico, corteggiando le ragazze.

([24]) *Cas:* ha qualche volta il senso di capanna.

([25]) *Las campanas que tañó:* per il funerale della moglie.

([26]) *Hermanas en dar quidado . . . :* perchè tanto ama l'una quanto l'altra.

([27]) *Dehesa:* l'antico *pomerio,* spazio fra le mura e l'abitato delle città, nel quale si conduceva il gregge a pascolare. Ma qui significa semplicemente pascolo, campagna.

m'ha imposto di prender servizio [28], così io questo ritengo per mia gloria e lo voglio, senza che questo da voi possa esser rimediato, senza voler mai vittoria nè sperarla. Non voglio nulla più che guardarvi, in tal modo, e se vi offendo amandovi, ben lo pagano i sospiri della mia morte».

Melicia: «Sorella non so che cosa dire».

Paola: «Mai accade una cosa simile, in fede mia: un tal signore in tanta fatica!»

Rosbel: «Non voglio esserlo no (un signore): mi son cambiato dal giorno che vi guardai; in tal sorte m'avete preso all'improvviso, che già so che la mia morte è un paradiso e voi me l'avete dato. Sono il vostro lavoratore, come uno dei vostri manovali, e nulla più... lasciatemi morire, pastore, piangendo sui colli da oggi in poi!»

La situazione ci riporta ai pastori di Arcadia, siamo in un certo modo in una pre-Arcadia, però con toni di naturalezza.

Rosbel: «Non sappiano niente di me: non voglio più essere Don Rosbel nemmeno per sogno, che da quando vi ho visto sono schiavo, e per voi mi piace avere un padrone».

Paola: «La grazia che ci farete, o signore, essendo orfane e senza madre, sarà di andarvene e lasciarci sole: non fate morir di dolore il nostro povero padre. Voi scendete [29] dal vostro stato essendo nobile e signore per diritto, e volete essere disonorato per così poca cosa [30], senza alcun profitto».

Rosbel: «E' l'amore che non mi lascia andar via; delle signorie così grandi (come quelle che avete citato) sono più che sazio, e tanto è vivo il mio dolore, che mi brucia le viscere se me ne vado».

Paola: «E questo, a che scopo, se non quello di dare una pena a voi e un timore a noi».

---

(28) *Alquilado*: colui che lavora a giornata.

(29) *Abatís:* vi abbattete.

(30) *Contía-cuenta:* cosa che vale.

Rosbel: «Non abbiate sospetti su di me, che questo [31] dà anche maggior pena al mio dolore».

Vedovo: «Che fai Giovanni, hai mangiato?»

Rosbel: «Sono proprio sazio [32] di aver mangiato».

Vedovo: «Mi pare che sei triste».

Rosbel: «Anzi contento, grazia a Dio, con piacere. Guardate, padrone, stavo qui parlando alle mie padrone del desiderio che mi prendeva nella mia terra, che guardando non la vedo. Sù [33], ditemi, cosa devo fare?»

Vedovo: «Prendi quelle due zappe, la grande e la piccola».

Rosbel: «Tutto questo mi fa piacere, non mancando la mercede e la paga».

Vedovo: «Bene sarai pagato: va, scava la vigna subito senza risparmio, ben scavata e bene ordinata, e porta qui i ceppi per il fuoco, alla sera. Io voglio andare in villaggio a vedere come va il cavallo che ho portato a ferrare; tornerò tardi. Voialtre abbiate cura di quanto è in casa: ben chiuse le porte, e non statevene oziose e sdraiate, ma lavorate chè le ragazze occupate combattono molte cose dannose al proprio affanno (se ne va)».

Paola: «Che consiglio prenderemo? Se stiamo zitte acconsentiamo: ci troviamo in un dilemma, poichè a lui pure facciamo torto se lo diciamo: sono due estremi senza vie di mezzo».

Melicia: «La via di mezzo ci sarebbe, se ci lasciasse».

Paola: «Tu non vedi che non c'è rimedio? Se con sè la finisse, certo la cosa sarebbe tranquilla».

Melicia: «Ma se noi andiamo a dirlo a nostro padre o a qualcun altro sarebbe una bambinata».

Paola: «Non diamogli però nessun favore».

Melicia: «A chi serve con tanto garbo sarebbe una cosa falsa (mal fatta)».

---

(31) *Eso:* il vostro comando di andarmene via.

(32) *Repantigado:* satollo, che non ne può più.

(33) *Suso:* orsù.

Esce Rosbel cantando: «La fanciulla m'ha ferito in malo modo; non mi fanno giustizia. Oh mio padrone!»

E' un altro motivo popolare, in cui Rosbel allude al dolore che lo travaglia.

Paola: «E' uscito».

Rosbel: «Stella della mia gioia, come state? mia gloria, mio bene infinito che mi date morte e vita».

Paola: «Signore, perchè mi uccidete e ci date una vita tanto affannata, senza scopo, poichè invano penate?».

Rosbel: «Oh smeraldo prezioso! ben lo so! Ma questo mio sudore spegne la viva fiamma voluta dall'amore, e l'affanno del mio travaglio per voi, dame così belle, è paradiso. E il gregge che pascola,come angeli del cielo, l'adoro in grazia vostra, e a questo sciame d'angeli non chiedo conforto, ma piango. Altra gioia non chiedo, se non disperare di essa e dispero: contento delle mie ansie, non mi lamento di nessuno, anche se muoio. E so con certezza che non coi servizi m'innamorerò più nei miei giorni, perchè non sono degno d'adorarvi nemmeno da lontano, idoli miei».

***

Abbiamo visto che Rosbel si è un po' trasformato in una specie di innamorato professionale; anche se dispera di poter essere ricambiato dalle due ragazze. Pure è contento di vivere questa vita angosciosa e alla ripulsa delle due ragazze che lo invitano ad allontanarsi egli risponde sempre con delle frasi, fresche di bellezza, molto sincere, che sono esaltazione del suo amore.

Ad un certo punto Paola si rivolge a lui con franchezza e lo invita a dichiarare qual'è quella delle due ch'egli ama.

Paola: «E quale di noi volete?»

Rosbel: «Due amori si unirono contro di me: i mali, a due a due, m'hanno assediato il corpo e l'anima, quando vi ho visto. Ho

doppi dolori, due saette io sento in me che m'hanno ferito. Ahimè, quando mai si son visti due amori uniti in un solo pensiero? (Esce sulla scena il vedovo e Rosbel dice): Padrone, siete stanco?»

Vedovo: «Anzi vengo molto contento dai casolari, perchè vi lascio ben imbastito uno sposalizio di grande importanza per Paola. Anche a Melicia questa settimana spero di poter dare un marito di gran pregio. Piangi?»

Rosbel: «Piango una sorella che è morta poco fa improvvisamente [34]. Voglio portar le pecore in valli scure e tristi, dove il mio affanno si sazi di udire le mie grida afflitte» [35].

Melicia: «Prima pulisci le stalle, e porta lo sterco fuori del concimaio».

Rosbel: «Così mi piace, è quel che voglio: che il mio fuoco finisca di uccidermi».

Vedendo che ormai ha perduto la possibilità di sposare una delle due sorelle, accetta di buon grado quel comando che lo umilia, perchè soffrirà anche di più e così morirà più presto».

Melicia: «Che cosa dici?»

Rosbel: «Che cosa ho da dire? Dico che vado trasognato e divorato dal dolore».

Vedovo: «Ora vado a pregare che Dio faccia a tuo piacere quel marito (parte)».

Paola: «Oh, come se ne va sconsolato il povero Don Rosbel!»

Melicia: «E' cosa che commuove».

Paola: «E' innamorato davvero».

Melicia: «Subito era apparso il lui il suo affetto».

Paola: «Poichè non è come tanti uomini finti, dammi la tua parola, sorella, e io ti do la mia, di non prender marito finchè egli non abbia avuto soddisfazione» (cioè finchè non abbia scelto di noi due quella che vuol prendere).

Rosbel: «A tutti, o morte, dài sepoltura: dimmi che cosa è di te,che io amo? E per mia grande sventura tu sei divenuta sorda

---

(34) *Supitaña:* subitanea, improvvisa.

(35) *Medoño:* accorato.

a me che ti chiamo. E poichè la mia anima si sdegna così addolorata dalle mie ansie, sia lacerato il foglio dove sono scritti i miei giorni e bruciato. Oh, per l'amor di Dio, belle signore, in questo frangente penoso, e di così mortale afflizione, non siate consenzienti (al matrimonio progettato da vostro padre) nè veda io, misero, tanto male».

Ecco una delle più significative trasformazioni liriche che Gil Vicente sa fare. La situazione di poca consistenza esteriormente si afferma coi valori altamente lirici.

Paola: «Non vi amazziate, senza sapere che noi ben lontane siamo dallo sposalizio».

Melicia: «Nesuno ci indurrà a sopportare un marito senza che lo amiamo».

Rosbel: «O preziosa mercede, chi potè meritarti nei suoi giorni, cresce tanto la mia fede che il loro volere si mostra in mille modi. E poichè non può essere che io vi sposi entrambe, come sapete, tirate a sorte: poichè voglio soddisfare la grazia che mi fate senza più morire».

Melicia: «Vi burlate di noi, signore, oppure questo è un sogno?»

Paola: «Così è».

Rosbel: «Io non sarò più pastore: tirate a sorte, presto, e vedrete» ([36]).

Melicia: «La sorte toccò a Paola, ti auguro buona fortuna, senza invidia» ([37]).

Rosbel: «Ed eccomi in un'altra morte, chè io peno per Paola come per Melicia».

(Arriva Don Gilberto, che andava per il mondo in cerca di suo fratello) ([38]).

Gilberto: «Sia lodato il Signore e tutta la corte del Cielo, poichè ho trovato mio fratello (e con esso il mio conforto. Per tutto

([36]) *Vello heis = de ver lo heis,* futuro perifrastico per «lo vedrete».

([37]) *Codicia:* cupidigia, invidia.

([38]) Ricorda la «quête» dei romanzi francesi.

il mondo ho cercato per trovarti vivo o morto e per sapere se eri libero o prigioniero, o esiliato».

Rosbel: «Sono vivi il babbo e la mamma?»

Gilberto: «Vivi, benchè molto addolorati. Per colpa tua hanno avuto mille accidenti: sono tristi e pensierosi, ignorando cosa ti fosse successo, ed escono fuori di sè con gemiti. Hanno detto loro alcune fattucchiere: Don Rosbel fa il guardiano di porci e due ragazze gli fan guerra. E in verità le ama tanto che non adora altra cosa: notte e giorno piange per le aie».

Rosbel: «Ti racconterò la mia venuta in non più di due parole e allora sentirai qual'è stata la mia avventura. Queste dee della vita, regine della forza umana, m'hanno preso attraverso la mia volontà che s'era offerta loro. Non dico di essere il loro vaccaro, poichè il loro merito è tale che un grande imperatore potrebbe essere (addirittura) il loro porcaio. Fratello, io ti chiedo per la molta loro virtù che ci sposiamo con loro ed io sarò il primo. Proteggiamo e onoriamo due orfane di così gran pregio, che toccano il limite delle cose virtuose. Noi abbiamo ville e terre: compiamo un'azione che rimanga ad esempio in Ispagna e senza perder tempo. Prendi questa donna in moglie: tu darai così la vita a me e avrai una donna nata apposta per te. Chi si sposa soltanto in vista delle ricchezze, fa matrimonio temporale (oppure: chi si sposa tanto per sposarsi, matrimonio di poca durata)».

Gilberto: «Lo farò per te, fratello prediletto».

Vedovo: «Signori, che modi sono questi? Cosa fate così scomposti nella mia dimora addolorata e affranta? Che costumi disonesti, per esser due signori per bene fare simili affronti a due orfane come queste! Voi le dovete proteggere, voi le dovete difendere, chè questo è il vostro dovere: proteggere e aiutare: e se le vedete maltrattare accorrete in soccorso alla loro debolezza: questa è legge di nobiltà e lodevole».

Paola: «Non sgridate, padre, no! Ma siate felice, perchè Dio ci volle proteggere e ci sposò».

Gilberto: «Signore sono vostro genero».

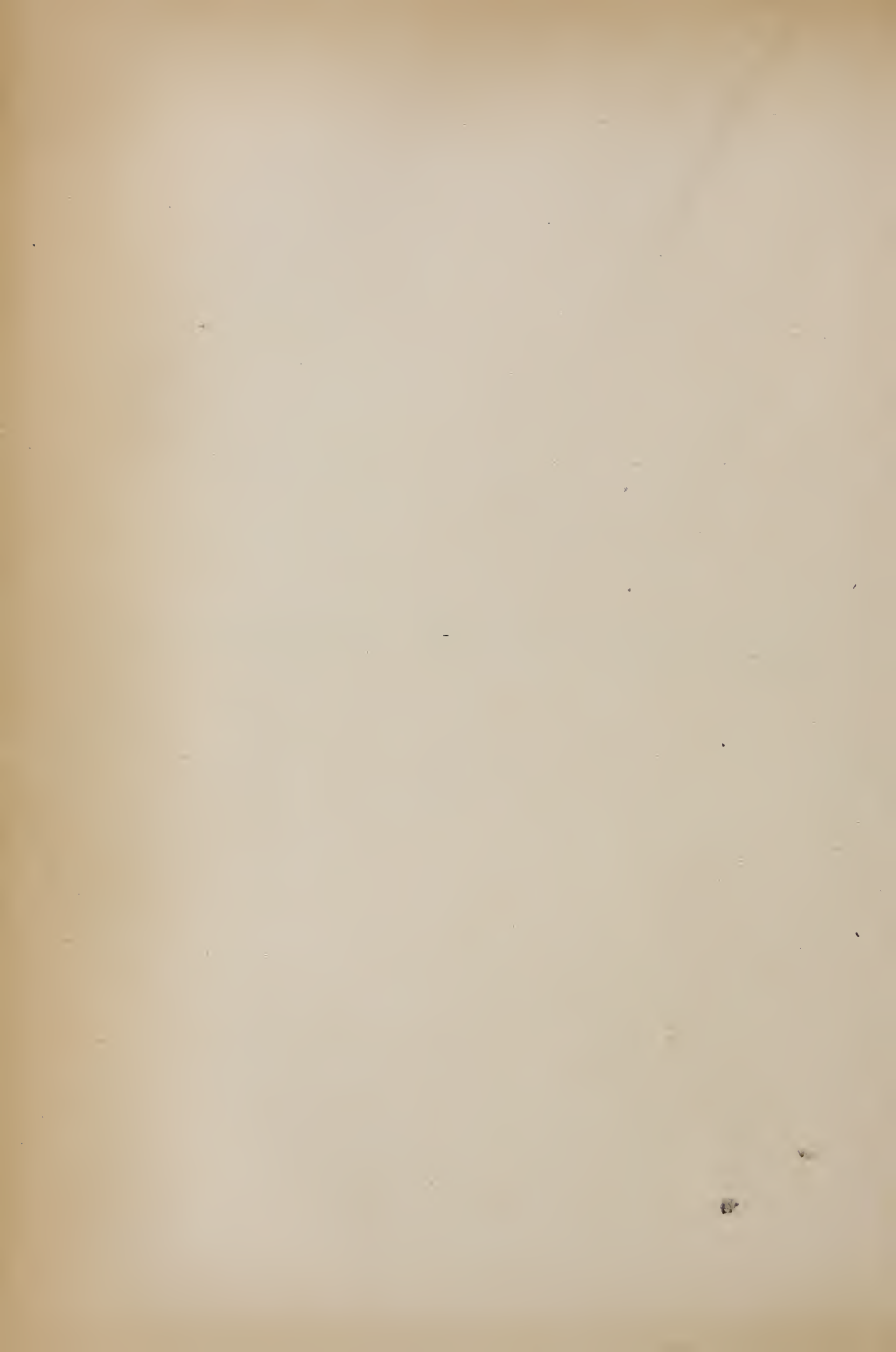
Rosbel: «E io vi son genero e figlio: lo vollero Iddio e la sorte, e io non da meno».

Vedovo: «Sia lodato e glorificato il nostro Dio onnipotente, che m'ha fatto così fortunato: oh caso avventurato, avvenuto per mio conforto, senza che l'avessi meritato e neppure sognato! Vado a farlo sapere ai miei cari amici, perchè siano testimoni di tanta gioia: ed è anche necessario che procuriamo di far mille feste, e che le mie canizie ballino a suon di musica».

(Le ragazze vanno a vestirsi, mentre alcuni cantori intonano il solito *villancico* finale):

«Stavano due sorelle, dolendosi di sè, entrambe belle come mai non ne vidi. Alla festa, alla festa che son qui le nozze. S'innamorò di esse Don Rosbel Tenorí, mai sentii parlare di amore più infiammato. Alla festa alla festa che le nozze son qui».

Se il tempo non mancasse vorremmo svolgere un raffronto con la commedia di Don Duardos del gruppo cavalleresco. Molte sono le coincidenze di azione, ma soprattutto molte quelle di fantasie creatrice e di stile: rileviamo la stessa finezza, la stessa lievità di tono e di colore. Si può parlare d'una aerata spiritualizzazione.

LAZARILLO DE TORMES

La significazione del Lazarillo de Tormes, capolavoro di proporzioni limitate, come sappiamo, ma ricchissimo di pregi, consistenti soprattutto nella sua forza realistica, nella sua capacità di ricreare profondamente e sensibilmente i tipi d'una epoca, dando però a questi tipi rappresentativi di un'epoca, unvalore universale ed umano, in grazia appunto del valore artistico che hanno assunto nella creazione dell'anonimo autore dell'aurea opera.

Il formarsi e l'apparire del capolavoro è accompagnato dal mistero: nè conosciamo il nome dell'autore nè il luogo dove l'opera apparve per la prima volta nè esattamente l'anno in cui essa apparve. Come dico, è fasciata dal mistero, un mistero che ha qualche cosa di suggestivo, un suo fascino, possiamo dire quasi, che dà all'opera il valore quasi di un simbolo. L'opera d'arte, pur creata in tempi precisi, circostanziati, pur quando se ne conosce l'autore e si conoscono tutte le vicende della sua vita, pur quando si conosce l'anno in cui l'opera è stata pubblicata, è sempre, in gran parte, mistero.

Una volta prodotta dall'artista, essa vive una vita sua: l'autore stesso, direi, non può più far nulla su quella sua creatura, che inizia il suo cammino attraverso i secoli, senza che l'autore possa più fermarla nè modificarla per nulla.

E' quello che è. E anzi spesso l'opera d'arte porta via da colui che l'ha creata un elemento vitale su cui l'autore non ha nemmeno una possibilità di controllo: quell'elemento vitale che l'artista dà alla sua opera è per lui stesso un mistero. Perciò per noi

ha un interesse relativo il fatto di non conoscere nè il nome dell'autore, nè l'anno della pubblicazione, nè le altre circostanze cui è legata l'opera nella sua genesi.

Si è voluto vedere in quest,opera una certa ribellione, una certa avversione a quelle che erano le leggi e i precetti sia della grammatica, sia dello stile. E' un'opera in un certo senso rivoluzionaria. Del resto, se ci si pensa bene, tutte le opere d'arte sono rivoluzionarie, in quanto tutte escono fuori dall'ambito, dai limiti, dalle misure che i precetti impongono. L'opera d'arte si libera, si emancipa da tutti i vincoli, da tutti i legami. E' un qualche cosa di nuovo, una novità, una specie di rivoluzione, (prendendo naturalmente la parola nel suo debito significato). Nella letteratura spagnola poi, il tono della rivoluzione è, direi quasi, più frequente. Lo spagnolo è di per sè uno spirito individualistico: il vero, lo schietto spirito spagnolo, non quello che può essere addomesticato da certe condizioni contingenti. Ed è un individualismo che ha una qualche dose di anarchia, potremmo quasi dire, esagerando un pochino a bella posta. Non è quindi infrequente che troviamo nella storia della letteratura spagnola opere, come questa, che hanno appunto aspirazioni rivoluzionarie, aspirazioni un po' anarchiche. Ma se vogliamo dire qualche cosa di molto concreto possiamo dire che nel capolavoro spagnolo che stiamo per leggere son fusi insieme due orientamenti, due correnti: la corrente dotta, la corrente erudita, umanistica, e dall'altra parte la corrente popolare, corrente della libertà e della spontaneità. Queste due correnti tengono fuse insieme per creare appunto una nuova realtà. Per essere esatti non ci troviamo ancora di fronte all'assoluta negligenza d'ogni precetto grammaticale, d'ogni insegnamento sintattico, come in altri scrittori, e in modo particolare in Santa Teresa, la grande scrittrice così personale, così autonoma; non siamo ancora a questo estremo, di questa scrittrice che scrive liberamente «a vuelapluma» seguendo un suo ordine interiore, seguendo proprio nello stile sopratutto, una disposizione sua, molto indipendente, che sa dell'improvvisazione, se vogliamo, che sa anche della cultura; non siamo ancora davanti a questo caso estremo ma vi sono dei punti, dei momenti, il cui

il ricordo dello stile di Santa Teresa, è naturale, viene rievocato a buon diritto, con piena ragione.

Quindi non possiamo poi credere tanto a quello che dice l'autore nella sua prefazione. Le prefazioni, molto spesso, come in questo caso, sembra che servano a *despistar*, ad allontanarci dalle giuste tracce. A farci scantonare, invece, che orientarci su quella che è una linea esatta: l'autore segue una certa piega, che forse serve a noi soltanto per sbandare.

Ci occuperemo adesso di questa prefazione, e tra le molte cose buone che apprenderemo bisognerà anche saper selezionare quegli elementi che sono volutamente forzati, volutamente artificiosi. Il titolo dell'opera è «la vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades». In fondo, un libro di avventure. Secondo un'abituale consuetudine di contrapporre, per trovare appunto delle differenze, delle caratteristiche, i critici hanno voluto contrapporre questo libriccino con tutti quelli che forse hanno preso origine da esso e vanno sotto il nome di romanzi picareschi, a un'altra categoria di libri, allora molto in voga, voglio dire i romanzi cavallereschi. Come là si trattava di avventure, di avversità, di difficoltà che venivano superate, così anche qui; là vengono superate in nome di una legge cavalleresca, per amore di una gloria, di una fama che si vuole conquistare, qui invece vengono superate in parte, anche per una ragione umana, e in parte per esigenze materiali, elementari, per spegnere per esempio la fame. Quindi i critici hanno voluto contrapporre l'idealismo dei libri cavallereschi e la loro fantasia con realismo, il concretismo del Lazarillo de Tormes.

Stiamo in guardia da queste alle volte troppo forzate antitesi e contrapposizioni: non sempre sono sufficientemente giustificate derivando qualche volta da quella facilonería cui talvolta non sfuggono nemmeno i critici. Comunque è bene non dimenticare che anche qui si tratta di avversità e di fortune.

Leggiamo le prime parole della prefazione: «Io ritengo opportuno che cose tanto significative e forse non mai udite nè vedute vengano a notizia di molti e non siano sepolte nella dimenticanza, potrebbe infatti accadere che qualcuno che le legga trovi in esse

alcunchè che gli piaccia, e a quelli che non le approfondiranno può darsi che diano diletto. A questo proposito dice Plinio che non esiste libro, il quale, per quanto sia cattivo, non abbia anche qualche cosa buona. Questo sopratutto è vero, perchè i gusti, i piaceri, le simpatie non sono tutte eguali, ma per ciò di cui uno non mangia un altro va matto e così noi vediamo cose tenute in poco conto da alcuni che da altri sono molto apprezzate. Questo accade perchè nessuna cosa si potrebbe e si dovrebbe rompere nè gettare a male se non è del tutto detestabile; ma che in tutte queste cose si deve comunicare soprattutto quando sia senza pregiudizio e si possa da esse ricavare qualche profitto».

Già dalle prime parole di questo prologo dobbiamo stare sull'avviso: vi leggiamo parole che sembrano gettate là, senza molta attenzione, ma che invece hanno in sè un motivo, una giustificazione. Ce lo fa capire lui stesso: «Io ritengo che cose così segnalate....»; le cose segnalate sono delle avventure, delle gherminelle di un ragazzotto, dei furterelli, dei giuochi di arguzia e di furberia che si snodano pacificamente? Ora, non sarebbero tanto segnalate di per sè queste avventure, se esse avessero soltanto un valore superficiale di pura e semplice diversione, di trattenimento.

Probabilmente però per la sproporzione tra l'aggettivo con cui le definisce e la realtà in cui sono concretate queste avventure, possiamo metterci in sospetto, e volere intravvedere tra riga e riga quello che l'autore nasconde o dice soltanto a metà, o anche ci fa comprendere per suggerimenti e allusioni. La parola *señaladas* ci dà subito il tono di questa cautela con cui dobbiamo procedere.

«Non mai udite nè viste»: mentre ho detto poco fa che tante altre volte avventure erano state narrate, sentite e più o meno vedute. Quelle invece che vengono qui narrate, dice lui, non sono mai state viste, nè mai state udite. Cosa non possibile, non vera, perchè le bricconerie di un ragazzo si vedono con una certa frequenza e facilità. Comunque, anche queste parole possono metterci sull'avviso, sul significato, sul valore, sulla profondità dell'opera che stiamo per considerare, e farci ritenere che essi siano ben diversi da quelli che potrebbero sembrare apparentemente, e che l'au-

tore stesso, lasciando cadere queste parole inavvertitamente, nasconda invece una certa malizia, una certa finezza che non sarà sempre compito di tutti capire. Desidera che vengano conosciute queste avventure, che vengano lette da tante e non seppellite nella dimenticanza. Perchè potrebbe accadere (e dà la cosa timidamente come possibile) che queste avventure, a colui dal quale fossero lette procurassero piacere.

Non è il primo caso in cui grammatica e sintassi sono abbastanza strapazzate: ha dimenticato un pochino il primitivo soggetto delle avventure. «Dia diletto a colui che non le approfondisce». Cioè: se le approfondisce, invece, gli daranno tristezza, malinconia. L'autore quindi non si propone di divertire, non di creare un'opera che sia di passatempo, come lo erano più o meno le opere di cavalleria a cui abbiamo alluso poco fa. Se dice questo, che approfondendo il suo scritto si troveranno ragioni di amarezza, vuol dire che egli si ripromette che alcuno lo approfondisca e allora vi troverà un nutrimento più sostanzioso, più profondo, più umano, diverso da quanto a tutta prima potrebbe essere per chi si accontentasse di leggere e restare alla superficie delle cose. Il gioco del racconto si svolge con una certa prestabilita condotta. Abbiamo un primo richiamo classico. Tutte le volte che leggo questo brano mi ricordo assai di quello che capitò con Benvenuto Cellini. Anche Benvenuto Cellini vuol far credere con molta insistenza di essere uno scrittore smaliziato, che non si cura tanto delle regole del bello stile, della grammatica, dei classici, ma se noi soppesiamo lo stile del Cellini, vedremo che è uno stile sapientemente architettato, spesso molto ben congegnato, molto ben creato, che tradisce anche qui una seconda intenzione che l'artista aveva cercato di velare.

Quindi, quando qualcuno propone di affermare che l'autore del Lazarillo de Tormes è una persona ignorante, che della sua ignoranza si compiace, e che il libro è stato scritto soltanto per la gente umile e modesta che si diverte di avventure, dà un interpretazione molto letterale, molto parziale. In realtà il libro non è stato scritto tanto per quel popolo ignorante, per quel popolo che non

ama la bellezza, o non se ne occupa molto, bensì è stato scritto per un pubblico molto più vasto che, pur comprendendo anche il pubblico umile, modesto, non dotto, si riferisce in modo particolare ad un pubblico molto più dotto e profondo, in certo senso anche umanistico. La sentenza di Plinio non è molto ardua, umanistica, in senso stretto, comunque prendiamone nota: non si riporta a gente molto ignorante. Plinio dice che nessun libro esiste in cui tutto sia male e il passo ci dice che non esiste uomo che sia tanto cattivo dal quale un qualche bene non sia possibile ritrarre; è sentenza umana e tanto intonata allo spirito generoso e comprensivo del Lazarillo.

Il criterio di equilibrio dominatore del capolavoro fin dal prologo sarà ripreso da un grande scrittore spagnolo, Cervantes in persona. Egli riporterà press'a poco la stessa idea nella prefazione delle sue «Novelle esemplari» e giustificherà appunto il titolo di esse con questo, che per quanto le sue novelle possano essere più o meno buone pure da ognuna di esse l'insegnamento potrà sempre venir ricavato. Cervantes è nato quando quest'opera si stava formando: 1547, e l'edizione che leggiamo è del 1554, o di qualche anno anteriore. Gli anni di nascita di Cervantes e del Lazarillo sono vicini. I due autori conservano questo senso supremo, mirabile dell'equilibrio che è l'equilibrio dell'umanismo, del rinascimento, questo senso indulgente e comprensivo che riesce sempre a scorgere in ogni cosa creata un raggio di Dio, un qualche cosa di buono, di edificante, di utile, e tutto ciò è proclamato con le parole di un antico pensatore pagano.

La sapienza pagana raccolta, fruttifica nel Rinascimento spagnolo. E' uno degli appoggi, dei sostegni mirabili di questo aureo libro, la sapienza, l'equilibrio di concetto e di espressione, come vedremo.

«Vediamo che cose tenute in poco conto, disprezzate quasi da alcuni, sono invece da altri apprezzate molto. E questo perchè nessuna cosa si dovrebbe rompere, si dovrebbe buttar via, o disprezzare salvo il caso che fosse molto detestabile. Torniamo insomma all'idea dell'equilibrio. Cioè, la famosa frase della *mediocritas*

aurea, ma non mediocrità nel senso peggiorativo a cui ci richiamiamo enunciando questo detto, bensì nel senso di colui che non sbanda, che non cade nell'estremismo, ma si mantiene su una strada sicura, certa, che guida alla mèta. Quindi, nè da una parte nè dall'altra: se quell'oggetto non è assolutamente detestabile da tutti i punti di vista, esso avrà sempre del buono, si potrà sempre utilizzare.

«Perchè, se così non fosse, pochissimi sarebbero coloro che scrivono per uno solo. Poichè non si fa questo senza fatica e vogliono coloro che scrivono, cioè affrontano questa fatica, esserne compensati non con denaro, ma col fatto di esser visti e di esser lodati nelle loro opere (oppure: nell'esser visti e nel fatto che si leggano le loro opere, e se vi è motivo di farlo, che vengano lodati) e a questo proposito dice Tullio: L'Amore della fama crea le arti. Chi mai penserebbe che il soldato, che è il primo della scala (immagina l'assedio di una città con le scale appoggiate alle mura, richiamiamoci all'assedio di Muy dove cadde nel 1536 Garcilaso de la Vega) abbia aborrito del tutto la vita? Non certo merita, ma è il desiderio della lode che fa sì che egli si metta nel pericolo; e così è nelle arti e nelle lettere. Predica molto bene il teologo, ed è uomo che desidera molto il vantaggio spirituale dell'anima: ma domandate a sua riverenza se gli rincresce quando gli dicono: Oh come meravigliosamente ha predicato sua riverenza! Molto disgraziatamente combattè il signor tal dei tali e diede al buffone il corsetto, perchè lo lodava di aver giostrato bene con la lancia. Che cosa avrebbe fatto poi se fosse stato vero?»

Dunque eccoci ad una seconda idea, un'altra idea che si può ricollegare col Rinascimento: l'amore della gloria.
Ambizione contenuta naturalmente nei dovuti limiti, nei limiti di ciò che è onesto, di ciò che si addice. Umanesimo e Rinascimento, valorizzando come hanno fatto l'uomo, collocandolo al centro della contemplazione, della considerazione, hanno esaltato tutto ciò che era umano, tutte le opere dell'uomo che come tali meritano gloria, e l'uomo il quale agisce anche per amore di questa gloria, nel concetto umanistico, rinascimentale, agisce da uomo. Le parole che

Tullio dice, che l'amore della fama crea l'arte, vanno prese in senso ampio: arte anche in senso di capacità di creare, di creazione della bellezza, e l'idea è pienamente accettata dal nostro autore. E anche qui si rileverà una sproporzione, direi quasi, un'apparente contradizione con la narrazione dei fatti che seguiranno. In fondo il protagonista di quest'opera, questo ragazzo che, come abbiamo detto, riuscirà a difendersi dalla cattiveria altrui e a farla franca, a sbarcare il suo lunario, spesso frodando, ingannando, non si potrebbe dire che meriti proprio tante lodi, se lode non si deve dare a quella che è la sua arte, alla sua intelligenza, alla sua astuzia, ma probabilmente non sono le imprese del protagonista come tali che devono essere lodate, ma il modo, l'accortezza con cui queste imprese sono compiute e descritte, la forma ancora con cui vengono presentate queste avversità che il protagonista riesce a superare. E quindi non crediamo a quello che dice il nostro autore, che la lode vada al protagonista: va invece a lui, in quanto è lui che ha scritto. Vanno indirizzate anche a quel tanto di bello che c'è nella narrazione. Questo è, secondo me, ciò che merita il maggiore elogio.

Gli esempi che porta son dotati di realtà e di semplicità: questo soldato il quale, pure attaccato alla vita, la espone per amore di gloria; quel bravo parroco che predica e pure amando il benessere spirituale dei fedeli ambisce anche lui alla gloriola di essere un buon parlatore, di quel guerriero il quale ha combattuto con una certa destrezza, ma lasciando anche molto a desiderare e ha colpito un pochino all'ingrosso, e questo l'ha fatto un tantino per amore della gloria. Dice: chissà se avesse desiderato in pieno la maggior gloria non avrebbe fatto molto meglio?

E tutto nella prosa che abbiamo letto va in questo stesso modo, si svolge in questa stessa maniera: direi quasi un ritmo, quasi un movimento sereno, placato, ma ben congegnato, ben fuso in tutto il periodare; in questo ammonire, in questo avvertire, con un tono così sereno, così misurato, ma con tale sapienza umana, con tale accorgimento, con tale, direi anche, umana semplicità.

«E tutto, continua, va allo stesso modo (anche se apparentemente non sembra così. Anche se gli uomini cercano di far vedere

in un modo diverso, la realtà è questa: che tutti amano la gloria, che tutti desiderano essere lodati). «Che confessando io non essere più santo dei miei vicini da questa cosa da nulla che in questo *grossolano stile* io scrivo, non mi rincrescerà che ricavino diletto[1] e si rallegrino[2] con essa tutti quelli che in essa cosa da nulla trovassero qualche piacere e vedano che vive un uomo con tante fortune, con tanti pericoli, con tante avversità».

Dice: lasciamo stare la lode che vale in quanto vita morale, veniamo alla mia opera. Ed ecco l'espressione un po' scherzosa e ben inesatta che salta fuori: «*Que en este grosero estilo escribo*». Lo stile è tutt'altro che grossolano, se con questa parola intendiamo ciò che in un certo senso dà disgusto, ripugnanza, dispiacere. Ciò che può essere disordinato e disarmonico. Niente di tutto questo: lo stile di quest'aurea opera è stile così signorile, fine, pittorico, così ricco di chiaroscuri, di ombre e di luci, da rappresentare un vero incanto; se noi riusciamo veramente a leggerla e a comprenderla come dev'essere letta e compresa...

E perchè allora questo autore ci parla di «stile grossolano»? L'unica giustificazione che possiamo dare a questo aggettivo è la seguente: che grossolano significhi colui che disprezza quei famosi principi, quei dettami, che studiosi, critici, grammatici, e retorici avevano imposto e si erano imposti per ottenere il bello scrivere. Non dimentichiamoci che l'autore di quest'opera scrive nella metà

---

(1) *Hayan parte:* non solo prender parte, ma godere di qualche cosa, ricavarne un beneficio.

(2) *Holgar*: nel senso di compiacersi, divertirsi, ricavar piacere (etim. follicare = equivale all'it. folleggiare).

Se essi troveranno in quest'opera qualcosa che loro piaccia, e apprenderanno come vive un uomo con tante fortune, con tanti pericoli, con tante avversità.

Cioè, l'uomo che scrive sarebbe l'uomo che vive in tanta fortuna, in tanti pericoli, in tante avversità: sarebbe una specie di autobiografia, e Lazarillo sarebbe al tempo stesso l'autore delle imprese e del libro. Cosa che probabilmente non è, comunque non abbiamo elementi tali da poter impugnare con certezza questa tesi e quindi passiamoci sopra.

del 500 e che il Cinquecento è stato uno dei secoli più attivi in elocubrazioni di grammaticheria, di dialettica, ma guai se questo secolo si fosse accontentato di essere soltanto un'arida scuola di schermaglie parolaie, di pure dissertazioni critiche, di discussioni polemiche e non avesse creato le opere d'arte che ha creato.

In grazia appunto a quanto ha prodotto di bello noi gli perdoniamo questa sua parte più arida e polemica; e l'opera che stiamo considerando apre appunto il gran secolo impropriamente chiamato il secolo d'oro della letteratura spagnola.

Incomincia proprio con un'opera che è un vero capolavoro, che ha questo profumo di semplicità, di spontaneità, di essenza, di realismo sano, equilibrato, armonioso. Lasciamo stare perciò quelle polemiche e quelle discussioni, e lasciamo stare il significato che non so se con modestia, o con una certa vanteria l'autore ha dato qui alla parola «grosero». Io non credo che fosse convinto di ciò che diceva: vi si sente piuttosto la falsa umiltà di colui che sa d'aver fatto qualcosa di buono, pur dicendo che ha fatto qualcosa di cattivo.

«Io supplico Vostra Mercede che accolga il povero servizio, (la povera offerta) dalle mani di chi l'avrebbe fatta più ricca quest'offerta) se il suo potere e il suo desiderio ci fossero a questo adattati (cioè se il suo potere si fosse conformato al suo desiderio).

E poichè Vostra Mercede m'invita per iscritto che io scriva, narri, riferisca, le cose mie molto per esteso, m'è parso opportuno non incominciare da metà la narrazione dei fatti che mi riguardano, ma incominciare del principio delle mie imprese, perchè si abbia piena, totale notizia della mia persona».

«E anche perchè considerino coloro i quali hanno ereditato nobili stati, quanto poco gli si deve, poichè la fortuna fu con essi parziali e quanto più fecero coloro i quali, essendo la fortuna loro contraria, con forza e accorgimenti remando, sono riusciti a raggiungere un buon porto».

Non so se qualcuno ha avuto in mente due fatti che m'interessano molto in questo istante. Dante, nel canto XXVII del Purgatorio, quando racconta l'impresa di Ulisse, la finale di quest'epi-

sodio ha proprio movimento arioso, del remo che batte nell'acqua, quando vien raccontata la scomparsa della nave che ha tentato di raggiungere le Isole della Fortuna. E si può anche pensare all'altro personaggio, Machiavelli, il cui stile ci riporta a questo del Lazarillo. Quella concatenazione così sobria, lineare, ma sostanziosa, ma densa, ma così lucidamente contesta, ci prova la sapienza della creazione artistica che stiamo leggendo.

L'inciso «poichè si abbia intera la notizia della mia persona» è un inciso delucidatore alla Machiavelli, e quello stile così lucido non è proprio di Machiavelli soltanto, ma di tutta quest'epoca in cui la ragione si fa così vigilante, così scrutatrice, così ricreatrice di un ordine sull'ordine naturale.

La finale sembra lo sfociare del periodo, che termina con lo slancio proprio del rematore uscito dall'angustia, dalla strettoia, dal punto pericoloso, ed in atto di affrontare il mare e giungere al porto.

* * *

Entriamo ora in «*medis res*», cioè nella parte centrale, sostanziale dell'opera. Come si è detto, l'opera ubbidisce ad una finzione, cioè immagina che l'autore sia stato invitato a stendere la narrazione delle sue vicende, fortune e avversità. L'opera risponderebbe, facendo un appostamento, all'autobiografia del Cellini, (se ne potrebbe fare un altro, specialmente stilisticamente coll'Aretino). Essa ci appare semplice, libera, non tanto però da non nascondere qualche volta una specie di ritmo compositivo, un piano di creazione, un motivo che ha diretto l'opera.

Comunque, è ben lontano lo stile sia dall'Aretino e del Cellini come quello dell'autore del Lazarillo da una forma pomposa, tutta ricamata, tutta a florilegi, tutta, direi, intonata e conformata al periodo ampio, ampolloso, ridondante di Cicerone, che richiamano altri autori del 500. (basterebbe in Italia il caso di Baldassare Castiglioni e del Bembo, per rendersi conto di quello che stiamo dicendo ora).

Se vogliamo osservare un riflesso di questo stile ampolloso potremmo anche pensare alla traduzione che il Boscán fece del Cortigiano in ispagnolo, creando una seconda opera letteraria, tuttavia molto più sobria, snella, meno fronzuta di quanto sia l'originale.

Questo nostro autore va direttamente alle cose «derechamente a las cosas», frase che adopera Azorín (pseudonimo di José Martínez Ruiz) in una sua opera molto bella intitolata «*Pueblecito Rio frío de Avila*», quando intende definire il proprio stile.

A un certo punto egli ci espone il suo ideario stilistico, che è precisamente questo: andare direttamente alle cose, senza movimenti letterari, senza circonlocuzioni, senza perifrasi; disporre poi le cose una dopo l'altra, in modo che il lettore rimanga talmente

stupito che il brano sia ritenuto un capolavoro ed egli dica: «Anch'io sono capace di farlo». Ma quando egli si accinga a farlo non ne sia capace, perchè quella cristallina semplicità, quella virginale espressione non sono certo facili a raggiungersi.

Qui possiamo dire che l'autore del Lazarillo ha avuto in un certo qual modo lo stesso programma, cioè andare direttamente alle cose ed esporre una cosa dopo l'altra, senza riempitivi, senza ridondanze e perifrasi.

Lo stile si fa spoglio di tutto quello che è soprastruttura, diviene semplice, lineare. Che cosa è che tiene unito le varie parti, le varie membra di questo periodo? E' l'unità di concezione. C'è un calore, una plasmazione di tutti questi elementi che sembrano fusi tutti l'uno con l'altro: guai se spostiamo una frase, se togliamo una parola: quel ritmo, quel periodo non sono più gli stessi, non hanno più quella semplicità e quella trasparenza che avevano prima.

Questo è lo stile dell'autore del nostro Lazarillo.

Tratado primero. Curiosa questa denominazione dei trattati: in realtà sono sette capitoli, nient'altro.

«Sappia dunque Vostra Mercede prima d'ogni altra cosa che io sono chiamato Lazzaro di Tormes, figlio di Tommaso González e di Antonia Pérez, nativo di Tejares, villaggio di Salamanca. La mia nascita avvenne dentro il fiume Tormes; per la qual cosa io presi il soprannome, e fu in questo modo. Mio padre, che Dio gli perdoni, aveva l'incarico(1) di provvedere di farina un molino(2) che si trova lungo quel fiume nel quale fu mugnaio per più di quindici anni, e trovandosi mia madre, una notte nel mulino, incinta di me, fu colta dai dolori del parto ed ivi partorì. In questo modo con verità posso dire di esser nato nel fiume».
Sobrietà massima, efficacia completa, realismo sano, buono, crudo,

---

(1) *Tenía cargo de . . . :* aveva l'incarico di provvedere il frumento che doveva essere macinato; portava sulle spalle i sacchi di grano.

(2) *Haceña:* mulino. Parola che persiste ancora nello spagnolo con leggero mutamento di significato. *Está:* che è lungo il fiume, sulla sponda del fiume, espressione concisa, come «camino de Madrid», facendo strada verso Madrid.

senza nessun falso pudore, senza nessun inganno. Anzi, sembra che ci sia un po' di *alarde,* (di vantería): racconta con tale faccia franca che direi quasi che sia una gloria. E torniamo all'idea già esposta, che mentre gli antichi cavalieri si vantavano di aver avuto fra i loro antenati eroi, personaggi di gran levatura, egli invece si vanta d'esser nato in modo così umile e modesto.
«Essendo io fanciullo di otto anni, incolparono mio padre di certi salassi malfatti nei sacchi (fianchi) di coloro che andavano a macinare, per la qual ragione fu messo in prigione, confessò e non negò e sofferse persecuzione da parte della giustizia. Io spero in Dio ch'egli sia in cielo, poichè il Vangelo li chiama beati. In questo tempo si raccolse un certo esercito contro i mori, nel quale andò mio padre che in quel tempo si trovava esiliato per il disastro di cui ho parlato, con la carica di scudiero di un cavaliere che colà andò, e con il suo signore, come leal servitore, finì la sua vita».

Il tono è leggermente scherzoso e diremmo anche in qualche tocco leggermente irriverente. Perchè con un gioco di parole egli farebbe credere a chi non fa attenzione che suo padre è morto per la giustizia (*por justicia*). Invece va letto: per parte della giustizia, dove giustizia vuol dire polizia, e quindi soffrire *por justicia,* qui vuol dire soffrire a cagione dell'intervento della polizia.

L'autore insinua che avendo sofferto «per la giustizia» fosse finito fra i beati. Non solo, ma nella frase precedente troviamo: *por lo cual,* cioè per quel dissanguamento che aveva fatto nei fianchi di coloro che venivano al mulino (cioè i sacchi). Per questo fu imprigionato e confessò, non negò: e proprio la frase adoperata di solito nel Martirologio, dove si parla di coloro che hanno sacrificato la vita per la fede: «confessus est et non negavit». Ma il padre del nostro eroe non negava semplicemente perchè era stato preso in flagrante. La parola persecuzione è usata in luogo di punizione, sempre partendo da un proposito ironico, umoristico. E sempre con tono leggermente irriverente egli aggiunge: «spero in Dio che egli si trovi in gloria, poichè il Vangelo li definisce bene avventurati...».

Stiamo attenti nell'interpretazione di questo passo di non cadere però in alcuna esagerazione. Parecchi critici, a capo dei quali nomino due molto noti, Américo Castro e Marcel Bataillon, ma soprattutto il primo di essi, hanno voluto caricare un po' le tinte del periodo cui appartiene l'opera che studiamo. Per questi studiosi da parole leggermente ironiche, un tantino irriverenti, hanno voluto addirittura trarre delle conseguenze, delle illazioni veramente ingiustificate, proclamando cioè, l'esistenza di una corrente tipicamente eterodossa, la cui quint'essenza è la ribellione contro il cattolicesimo della Spagna alla metà del Cinquecento.

Dobbiamo qui aprire una breve parentesi. Elettivamente la Spagna nella seconda metà del secolo XV vive in un certo disordine morale, Giovanni II ed Enrico IV, i due sovrani che hanno preceduto i Re Cattolici, sono stati i due sovrani dal pugno non fermo e sicuro. Abbiamo assistito ad atteggiamenti di ribellione, di contrasto; da parte dei signori, dei nobili esiste uno stato di anarchia, di corruzione. Allora il potere centrale spagnolo, per trovare appoggio di fronte alla disobbedienza dei nobili, dei signori feudali, ha cercato un aiuto nella piccola nobiltà e nella classe borghese. Quella classe andava sviluppandosi allora e il suo benessere economico si era rinsaldato anzi, appunto in grazia a questo suo cresciuto benessere, aspirava ad avere, anche politicamente parlando, una certa personalità, una certa importanza. La società borghese della seconda metà del secolo XV aspira ad una funzione politica, ad avere anch'essa voce in capitolo, a intervenire anch'essa nella pubblica amministrazione. Non solo, ma la classe borghese impone, appunto grazia e benessere materiale, con una certa tendenza materialistica nella vita, che opera notevolmente nel campo letterario. Menéndez Pidal ricorda a questo proposito anche il formarsi delle romanze, genere evidentemente dovuto al volgarizzarsi dell'antica epica medievale. Ci possiamo press'a poco riportare, se vogliamo sempre seguire di pari passo la storia spagnola con quella italiana, alla situazione delle repubbliche toscane del Trecento. Nel periodo del Boccaccio, del Sacchetti, quando la borghesia fiorentina, senese, e degli altri comuni dell'Italia Centrale,

s'era impinguata, arricchita, allora sentiamo gli'ideali di questa classe borghese, che sono da una parte ideali di libertà politica, però anche ideali non privi di un certo materialismo, di certo amore al godimento, al piacere, e comprendiamo il perchè nasce quella letteratura che indugia su soggetti liberi.

Anche in Ispagna, nella seconda metà del secolo quindicesimo e anche prima abbiamo avuto un realizzarsi di fenomeni economici, politici, sociali, che assomigliano come abbiamo detto a quelli italiani, anzi europei. Negli ordini religiosi, questa rilassatezza si riflette. Gli ordini religiosi reclutano i loro iscritti in mezzo al popolo e naturalmente risentivano, per non dire che in certi casi ne erano i promotori, della generale concezione morale.

L'esigenza di una riforma si fece sentire anche in Ispagna, e riformatori se ne ebbero parecchi. Ne ricordo tre: Hernando de Talavera, primo arcivescovo di Granata, colui che era stato l'animatore religioso, spirituale delle coorti dei soldati all'assedio di Granata; secondariamente Alonso de Carillo, che fu arcivescovo di Toledo e fu di una certa dirittura morale, di una certa sodezza di direzione e infine, la grande figura di Francesco Jiménez de Cisneros, confessore prima di Isabella la Cattolica, poi arcivescovo di Toledo, primate della Spagna; colui che condusse la campagna della riforma dei costumi soprattutto nell'ambito della Chiesa con maggior fermezza e decisione. Naturalmente tutte le riforme morali sono sempre ostacolate, spesso fraintese e interpretate per altri scopi. In Ispagna giunge ad un certo punto, cioè al principio del secolo XVI, la fama di un grande umanista europeo Erasmo da Rotterdam. Erasmo da Rotterdam († 1536), olandese, spirito assai libero e dotato di una visione equilibrata e in una certa misura critica demolitrice, attacca spesso l'ignoranza dei religiosi e la loro corruzione e la loro frequente aridità spirituale e meccanicità assente nella vita sacramentale. Questi attacchi in sè giustificati e che non volevano per nulla essere antidogmatici, nè essenzialmente antichiesastici, erano si può dire molto semplicemente anticlericali. Gli attacchi di Erasmo da Rotterdam sono stati fraintesi molto spesso. Possiamo dire che la corrente molto nutrita, molto fervo-

rosa di entusiasti ammiratori di Erasmo non sempre interpretò giustamente e con quel dovuto equilibrio le parole del filosofo di Rotterdam. Quindi, di fronte a quella corruzione in cui disgraziatamente era caduta gran parte del clero, nella ripetuta ricerca di restaurare moralmente gli istituti religiosi, i conventi, si è infiltrata una specie di reazione, che, come dirò, è andata al di là dal segno ed ha voluto vederci dei segni rivelatori di potenti correnti «sotterranee» di una spiritualità anticattolica. Si veda per esempio «*El Pensamiento de Cervantes*» (1925) e «*Erasmo en tiempos de Cervantes*» di A. Castro e «*Erasme et l'Espagne*» di M. Bataillon (Paris, 1936).

Coincidenza veramente grave, sintomatica, è il sorgere della riforma protestante, del movimento luterano, che proprio si manifesta in quegli anni. E allora, ecco la confusione che spesso si è fatta tra coloro che miravano soltanto ad una riforma di costumi, a una correzione morale: costoro furono alle volte ritenuti come alleati della riforma protestante, che, andando al di là della correzione dei costumi, intendesse modificare la saldezza dogmatica, la situazione ideologica della Chiesa.

E allora, si comprende l'interpretazione a volte parziale che questi critici e molti altri hanno dato di alcuni passi di quest'opera che fu alcune volte considerata addirittura come un velato tentativo protestante, o reazionario nel senso fideistico alla Spagna del secolo XVI, mentre nulla giustifica come abbiamo visto, questa affermazione in modo sodo, provato, irrefutabile. Ammettiamo che risuoni quel tono di canzonatura, quell'irrisione di certi eccessi, di certi aspetti di corruzione nell'ambito della Chiesa e dei cattolici, e limitiamoci a questo.

A tal proposito un'opera che veramente ci guida bene con molta giustezza di mira, è l'opera di Marcelino Menéndez y Pelayo, intitolata «Historia de los Heterodoxos españoles» (Madrid, 1906-9). E' un'opera di nove volumi; noi potremmo accontentarci di leggere il volume che tratta specialmente del secolo XV.

Interessante anche la lettura della già citata opera di Marcel Bataillon intitolata «*Erasme et l'Espagne*» dove si potrebbe scor-

gere un poco la parzialità, meravigliosamente sostenuta e difesa da un metodo critico inappuntabile.

L'opera di Menéndez y Pelayo è una opera ricca, densa, turgida. Questo poligrafo tutto dispone con grande ricchezza, ma con irruenza e disordine, per cui è preso dalla foga e si ha l'idea di esser davanti ad una vera narrazione, mentre invece gli altri due scrittori citati or ora hanno un modo di scrivere e di comprovare di una semplicità assoluta, totale: peccato che spesso le tesi sieno sbagliate come punto di partenza. Chiudiamo questa parentesi utile a comprendere la Spagna di cui ci stiamo occupando, e torniamo al nostro Lazarillo.

«La mia vedova madre, quando si vide senza marito e senza sostegno decise di appoggiarsi ai buoni, perchè essa era una di quelli, e venne a vivere nella città, e affittò una casetta e si mise a preparare il mangiare per certi studenti e lavava la biancheria a certi garzoni di stalla del commendatore della Maddalena, dimodochè entrò in contatto col personale della scuderia e fece relazione con un negro che si occupava dei cavalli».

Ecco un altro bozzetto, non privo anche qui di una certo umorismo, dove dice: appoggiarsi ai buoni. Bisogna vedere che razza di buoni erano quelli a cui si appoggiava la madre, se buoni per lei o per la legge morale. Quindi il figlio, parlando di sua madre ride un pochino, e dice: mia madre si mette d'accordo con i suoi compari, non poteva fare a meno.

«Questi, qualche volta, veniva alla nostra casa e se ne andava alla mattina. Altre volte veniva di giorno alla porta col pretesto di comprare roba e entrava in casa. Io, al principio della sua venuta sentivo rincrescimento e avevo paura vedendo il colore suo e il suo gesto rozzo, il suo comportamento maleducato.
Ma dopo che mi accorsi come con la sua venuta migliorava il cibo, cominciai a volergli bene, perchè sempre portava pane, pezzi di carne e all'inverno legna, con la quale ci riscaldavamo, di maniera che continuando il suo soggiorno e la sua conversazione mia madre mi diede un piccolo moretto molto bello che io facevo saltellare e ch'aiutavo a star caldo».

Comincia qui uno dei temi centrali dell'opera che stiamo leggendo: Lazarillo comincia a voler bene al moro malgrado la ripugnanza iniziale, quando s'accorge che l'uomo porta in casa da mangiare. Cioè: scopriamo chiaro il tono dell'opera, la vita è quella che è e non quella che dovrebbe essere; che essa vale per quello che vale e non per quello che noi pensiamo che debba valere.

Cioè, quel materialismo al quale mi sono riferito a proposito della classe borghese che poco a poco si affermava nella vita sociale del tempo. La realtà che la «*ananche*» greca, che la necessità è ineludibile, che non possiamo evitarla; cerchiamo invece di valerci della vita e dei mezzi che essa ci offre e non andiamo oltre. Quindi, se nei libri di cavalleria si parlava di ideali sublimi di fede, di protezione dei deboli e degli' inermi, ora questo mondo s'infrange e quella che domina è la vita con tutte le necessità materiali. Ed è coraggioso colui — dice o fa capire — che affronta la vita e non colui che si rifugia in altre illusioni. Realismo, e realismo in un certo senso privo di ideali elevati, non contrario alla religione, ma assente di fronte alla spiritualità religiosa. C'è l'obbedienza alla natura, la logica della realtà s'impone, e noi non possiamo fare altro che avvicinare questo passo alle parole di Machiavelli, che gli uomini bisogna prenderli come sono, e non come vorremmo che fossero.

La sapienza del Rinascimento terra a terra, senza voli e senza sguardi in cielo è questa: la logica ferrea della realtà che s'impone e la disposizione del nostro spirito nel quadro di questa legge, e la composizione dell'opera d'arte in questi orizzonti, in questo livellamento non è altro che questo. Quindi quel realismo, quella scarna rappresentazione che noi vediamo qui, questo raccontare senza commentare, direi centellinando a poco a poco, ma senza un riempitivo, senza mai una deviazione nè un ornamento, risponde a quella semplicità meravigliosa di cui ho fatto parola in principio, ed è in un certo senso conseguenza della mentalità pratica, della mentalità piena di richiami della vita.

Tra spirito e stile, vita e arte, letteratura e società, c'è questo

vincolo continuo. Tuttavia non si dimentichi che anche nel Lazarillo spira l'alito di un fine idealismo, quello della fine armonia del mondo classico. Sempre nella vita e nell'arte spagnola realismo e idealismo si accompagnano.

Queste pagine così succose, così frementi di vita e di fantasia artistica del Lazarillo danno la vita com'è e non come si potrebbe immaginare: è questo che a noi interessa.

«Mi ricordo che mentre un giorno il moro stava con il suo piccolo, questi si accorse che sua madre e me eravamo bianchi e che il padre non lo era, e rifuggì da lui avvicinandosi a mia madre e segnalandolo col dito diceva: mamma, cocco. Il padre gli rispose: o figlio di donna dannata (1)! Io ancorchè fossi ragazzino (2) notai le parole del mio fratellino e dissi tra me: quanti debbono (3) esistere al mondo che fuggono dagli altri, perchè non vedono se stessi».

E' evidente che il commento che chiude questo quadro rivela sin dal principio dell'opera l'intento morale che ispira l'autore. Morale umana, tutto buon senso e sincerità, tutto realismo e pratica. — E' il tono del Lazarillo ed è quello più esteso di tutto il Rinascimento spagnolo. Anzi per via di avvicinamento sembra di poter accostare il nostro capolavoro oltre che ad alcune opere spagnole di contenuto morale, quale «El Reloj del principe» di Antonio di Guevara, al «De Vita Beata» del Lucena anche agli «Essais» di Montaigne, in cui vive lo stesso spirito piano e concreto.

«Volle la nostra mala sorte che la frequenza (in casa nostra) dello Zaide — così si chiamava l'uomo — giunse alle orecchie del maggiordomo e fatta una perquisizione si constatò che in media la metà dell'avena assegnata per le bestie egli la serbava per sè, e orzo, legna, spazzole, grembiali, coperte e lenzuola per i cavalli

---

(1) *Hideputa* = letteralmente sarebbe figlio di donna di malaffare. E' voce contratta per «Hijo de puta».

(2) «*Aunque bien mochacho*»: sebbene ancor malto ragazzo.

(3) *Debe de haber* = indica possibilmente, non certezza.

faceva scomparire, e quando non aveva altro da rubare, sferrava le bestie e con tutto questo aiutava mia madre che doveva allevare il fratellino. Non meravigliamoci dunque di un ecclesiastico, nè d'un frate perchè l'uno rubi ai poveri e l'altro alla propria comunità per le sue beate e per dare un aiuto che corrisponde al furto stesso, quando un povero schiavo è indotto a far questo dall'amore». Il tratto sembra assai forte in quanto si risolve in un attacco scoperto contro i frati e gli ecclesiastici in genere, i quali rubano per favorire le loro «devote». Abbiamo già esposto il nostro punto di vista sui sentimenti anticlericali dell'anonimo autore del Lazarillo, non però antichiesastici. Difatti la critica del nostro autore non intacca punto il patrimonio delle credenze religiose. Lo spunto satirico rivela anzi un animo democratico, una affettuosa comprensione per le mancanze scusabili nei poveri provocati dalla loro stessa miseria. Si direbbe che chi scrive il capolavoro sia nato lui stesso da un ambiente umile, da una classe bassa e di solito vilipesa. Questo fatto spiegherebbe il formarsi del realismo che è in tutta l'opera, e potrebbe costituire anche un punto di partenza per individuare il vero autore del nostro romanzo e mettere in luce il suo animo schiettamente democratico.

«Tutto ciò che ho detto del negro venne riconosciuto come vero ed anzi si trovò dell'altro, poichè io posto sotto minaccia rispondevo alle domande di quanti mi interrogavano e come fanciullo dicevo tutto e scoprivo per paura quanto sapevo persino certi ferri da cavallo che dietro ordine di mia madre avevo venduto ad un maniscalco. Il poveraccio del mio patrigno fu malmenato e mal ridotto ed a mia madre imposero, oltre alle rituali cento bastonate, che non mettesse più piede nella casa del commendatore, nè accogliesse più nella sua l'infelice Zaide.

Per non perdere tutto la poveretta si rassegnò ed eseguì la sentenza, anzi per evitare ogni pericolo (di ricaduta) e togliersi dalle cattive lingue andò a servire quelli che in quel tempo vivevano nel casone di Solana e là, sopportando ogni sorta di privazioni, finì di allevare il mio fratellino fino a che seppe muoversi sulle sue gambe e me fino a che riuscii uno svelto ragazzotto, ca-

pace di andare a comperare per gli ospiti vino e candele o ciò che loro piacesse di comandarmi.

* * *

Dopo la presentazione del Lazarillo, tracciato in modo molto efficace, l'ambiente in cui è nato e s'è formato il protagonista, s'inizia il primo trattato, il primo episodio della vita di Lazarillo.

La madre ha aperto una specie di osteria, dove vanno a bere e a mangiare i carettieri e mulattieri, tutta gente di umile condizione. Il ragazzo s'è fatto grandicello e la madre deve trovargli un'occupazione.

«*En este tiempo vino a posar..... huérfano*».

«In quel tempo (cioè quando, come s'è detto, mia madre aveva aperto una specie di trattoria) venne a chiedere ospitalità nella locanda un cieco, il quale, parsogli ch'io sarei stato adatto ad accompagnarlo (1), mi richiese a mia madre ed essa mi affidò (2) a lui, dicendogli che, dato ch'io ero figlio di un uomo per bene, che per esaltare (3) la propria fede era morto nell'impresa di Gelves (4), confidava in Dio non sarei riuscito uomo peggiore di mio

(1) *Adestrar* avrebbe il significato di condurre per la destra, per la parte buona, per non fargli perdere la strada.

(2) *Me encomendó a él:* mi affidò a lui: la madre, avendo bisogno, e contenta di disfarsi di una bocca da sfamare, è felice di consegnare il figlio al mendicante che gli insegnerà a guadagnarsi la vita. «Dicendogli ch,ero figlio di un uomo dabbene»: Sappiamo già che la parola *buen* ha spesso un significato un po' equivoco. Poi dice addirittura: «per esaltare la fede» mentre sappiamo che è andato da questo padrone per redimersi, in quanto era stato messo in prigione per aver rubato: nella speranza di ottenere la sua liberazione, aveva accettato di prender parte all'impresa rischiosa, quindi la fede non c'entrava per niente.

(3) *Ensalzar:* vorrebbe proprio dire: esaltare, sublimare (la sua fede).

(4) *En la de los de Gelves:* fallita difesa delle isole. Si riconquistarono ai pirati saraceni soltanto nel 1560.

E' tipico della parlata popolare omettere il sostantivo quando il senso riesce chiaro. Siccome tutti ricordavano il disastro di quell'impresa, non c'era bisogno di dire: il disastro, la battaglia di Gelves.

padre, e perciò lo pregava che mi trattasse bene e pensasse a me([5]), poichè ero orfano».

Il primo padrone di Lazarillo sarà appunto il cieco, il mendicante, il professionista della preghiera a scopo di lucro, e vedremo come esso verrà plasticamente rappresentato nel capolavoro. Questo vecchio ha bisogno di uno che l'accompagni. (*Lazarillo,* oggi, in Ispagna, vuol dire chi accompagna, chi guida il cieco).

«*Él respondió...... estaba*».

«Rispose il vecchio che così avrebbe fatto, e che mi avrebbe ricevuto non già come suo servitore, ma come figlio. E così presi a servirlo e a condurre il mio nuovo e vecchio padrone. Trascorsi in Salamanca alcuni giorni, e sembrando al mio padrone che il guadagno non fosse secondo le sue speranze, decise di abbandonare quel luogo, e quando fummo sul punto di partire andai a vedere mia madre e mentre l'uno e l'altra piangevano, essa mi diede la sua benedizione e mi disse: »Figlio, so già che non ci vedremo più, cerca di esser buono e che Dio ti guidi, ti ho allevato e ti ho dato un buon padrone, procura di pensare a te. E così me ne andai verso il mio padrone che mi stava aspettando».

Dunque, il vecchio cieco, quando la madre gli raccomanda il figlio, promette senz'altro che così avrebbe fatto, anzi, andando al di là di quel che la madre aveva sperato, dice addirittura di accoglierlo non già come un garzone, ma come un figlio suo. La madre non aveva chiesto tanto, e nemmeno il cieco voleva dire tanto, ma anche questo è un modo d'ingannare, poichè, come vedremo dopo, egli non aveva quell'intenzione, tanto che farà nascere

---

(5) *Que mirase por mí*: che pensasse per me. Il ragazzo è inesperto, ha poca avvedutezza, poca esperienza. Il senso della difficoltà della vita è chiaro, ed è molto importante per comprendere la genesi del *picaresco*. Il *pícaro,* cioè il mariuolo, ragazzo che combina ogni sorta d'imprese per sbarcare il lunario, in un primo tempo fa questo, perchè si rende conto che il mondo non è altro che un insieme di nemici, di gente che sta attenta per fare il danno ad altri a beneficio proprio, e perciò il ragazzo decide di mettere le unghie, di difendersi: la vita è una battaglia continua.

in seguito nell'animo del ragazzo un senso di rancore, e il ragazzo, dopo un ultimo e crudele scherzo, lo abbandonerà. Insomma, il cieco prendeva il ragazzo soltanto come uno che lo serva. «Così incominciai a servire»: ecco il motivo che ricorre in tutto il romanzo: egli sarà sempre il servo, e quindi si troverà in una posizione di animosità e di reazione contro la società.

Tra i romanzi picareschi tardivi uno è chiamato appunto: «Alonso el mozo de muchos amos» cioè il garzone di molti padroni; lo stesso titolo andrebbe bene anche qui: almeno cinque o sei sono i padroni ch'egli cambia fino a concludere la trafila sotto un parroco che sarà il suo padrone definitivo. E servendo sente una sorda ostilità, uno stato d'animo di urto verso colui ch'egli, per necessità di vita, deve servire. Anzi l'autore del capolavoro ha intensificato i toni, per cui nell'opera vibra un senso democratico molto forte, molto vivo. Non si dimentichi che sono gli anni della lotta dei *comuneros*: in Ispagna questi anni di dittatura, questo episodio delle storie di solito è poco citato. (La storia viene sempre manipolata quando le dittature comandano, e certe cose si tacciono).

E' invece una pagina significativa nella storia di Carlo V, gran dittatore secondo il suo tempo, ed è una delle pagine che descrivono la ribellione delle comunità castigliane contro Carlo V, che in fondo era uno straniero. Egli era salito al trono di Spagna in quanto nipote dei Re Cattolici, figlio di Giovanna la Pazza e di Filippo il Bello di Borgogna: ma era un fiammingo, nato a Gand (1500). Viene in Ispagna a 16 anni, e non sa nemmeno parlare lo spagnolo; è accompagnato da dignitari che sono stranieri, fiamminghi, i quali scendono in Ispagna con l'idea di arricchirsi e di esercitare un certo monopolio nel comando e nell'amministrazione. Ciò inasprisce gli animi degli spagnoli, e allora si crea quella corrente delle libertà comunali: i comuni, i municipi cercano di insorgere contro il potere accentratore che vuol annientare la loro indipendenza, tenuta da uno solo, o da una oligarchia, raccolta intorno a Carlo V. Scoppia allora appunto la guerra intestina che culmina con la famosa battaglia di Villalar, nel 1522, in cui i *comuneros* sono sconfitti dalle forze preponderanti dell'imperato-

re. Comunque soffiava un vento di fronda in Ispagna in quegli anni, una reazione che ha un sapore democratico, quale affiora nel Lazarillo. Anche dopo la battaglia, Carlo V, seppur vittorioso, deve agire con una politica un po' più generosa e accorta, non deve offendere gli spagnoli in quello che è rispetto dei privilegi di cui godevano le comunità e i municipi. In fondo i comuni rappresentano evidentemente la borghesia, in contrasto con la nobiltà e il feudalismo.

In Ispagna il feudalismo non era mai stato vigoroso, come in altre regioni d'Europa. Benedetto Croce afferma il contrario, e credo che in questo non abbia visto giusto: nella Spagna il senso democratico si è più o meno sempre sentito e quindi non s'era mai avuto un regime feudale simile a quello della Franca Contea, delle terre di Sassonia, di Prussia, e di Polonia.

Comunque, attorno al 1525 il senso della borghesia, la coscienza della borghesia ch'era coscienza di libertà era molto forte, molto vivo. E allora, non voglio esagerare, ma penso che il Lazarillo sia il riflesso di un tale stato d'animo: questa gente che viene dal nulla o dal poco, per forza d'ingegno, di volontà, di lavoro, senso di ribellione, direi di amarezza, che accompagna sempre il Lazarillo costretto a servire. «*Comencé a servir*». Questo è il senso remoto, il senso intimo che ha tale influsso nella costruzione del romanzo: è la psicologia del nostro romanzo, quella che è meno avvertibile.

A Salamanca il padrone non è contento delle elemosine che gli dànno. Non è il momento fortunato, non è il tempo delle cosidette *ferias*, periodi delle feste, delle fiere, dei mercati, quando c'è molto movimento e tanta gente viene dal contado. E allora egli pensa di andarsene. Così il ragazzo è definitivamente strappato alla sua terra. Va a salutare la madre, piangono tutti e due, e la madre gli dà la benedizione. Constatiamo sempre il ritorno di certe parole che sono sempre un po' ambigue, equivoche.

«Ti ho affidato a un *buon* padrone»: questo aggettivo sembra sia molto disgraziato nello svolgimento del romanzo.

«Válete por ti». E' un'altra parola della sapienza del popolo che il nostro autore fa sua, e cioè: vali per te, cerca di fare tutto

quello che ti conviene, tutto quello che ti serve; difenditi, pensa che nessuno si prende cura di te. Non mi stancherò di ripetere che questa per me è un'idea costante nel Lazarillo come negli altri romanzi picareschi: il *pìcaro* deve difendersi, pensare a se stesso, perchè nessun altro pensa a lui, perchè non c'è quel senso di carità, di fraternità che per l'autore dell'opera sembra quasi illusione, utopia. In realtà gli uomini sono quelli che sono, e allora il *pìcaro* deve far legna nel suo bosco. Questo isolare l'uomo, questo appartarlo, dal consorzio umano inteso come fraternità, è in contrasto col Medioevo, il Medioevo aveva una concezione unitaria, cristiana, almeno nell'ideale; il Rinascimento presenta invece una concezione separata, anatomica: è il disgregarsi della società, è l'accentuarsi dell'individualismo.

Esiste una grande opera «La crisi dell'occidente» di Paul Hazard, in cui questo senso del disgregarsi della società è spiegato in modo evidente, chiarissimo. La crisi sta proprio in questo, nel far sì che l'individuo non sia parte di una comunità, ma conti soltanto per sè. A questo ha portato il Rinascimento che ha invertito e capovolto i valori, e il principio dell'evo moderno segna la frattura della compagine sociale.

E proprio leggendo le pagine di Lazarillo questo si avverte: Lazarillo è un atomo, una molecola.

«*Salimos de Salamanca valer*».

«Uscimmo da Salamanca, e giungendo al ponte, si trova all'imbocco di esso un animale di pietra che ha quasi la forma d'un toro, e il cieco mi comandò che mi avvicinassi all'animale, e là avventuratomi, disse — Lazaro, accosta [1] l'orecchio a questo toro, e udrai che gran rumore vi risuona dentro. Io ingenuamente mi avvicinai, credendo che così fosse, e quand'egli si accorse ch'io avevo accostato la testa alla pietra [2], mi lasciò andare la mano con gran forza e diedi una grande zuccata contro quel diavolo di toro,

---

(1) *Llegue: Llegar,* qui, vuol dire avvicinarsi, accostarsi.

(2) *Par de la piedra:* sulla pietra, vicino alla pietra.

che per più di tre giorni mi durò il dolore di quel colpo, e mi disse: — Stupido, impara, poichè il garzone del cieco deve sapere un punto più del diavolo — e rise molto dello scherzo. Mi parve in quell'istante di risvegliarmi dalla mia semplicità nella quale come fanciullo ero assopito, e dissi fra me: — Costui dice il vero, che a me conviene[3] ravvivare l'occhio[4] e svegliare l'ingegno, poichè sono solo e mi è d'uopo pensare come possa difendermi». —

Rileggendo questo brano come dev'esser letto, cioè con tanta calma, con tante pause (è, direi, questo il capolavoro delle pause, del silenzio: queste proposizioni così brevi che cadono dall'alto quasi in una specie di vuoto; le proposizioni, i periodi, tutti così saturi, così pieni, non pesanti, ma ricchi di significato) si sente come uno scandire, in questo atteggiarsi dei periodi del Lazarillo; si procede adagio, progressivamente, nell'allargarsi di una certa visione, di una certa realtà: prima il luogo della nascita, quindi la casa, le vicende di famiglia, poi Salamanca, e poi si esce da Salamanca e si entra nel mondo, e questa entrata nel mondo è data in un modo così duro, così violento: la lezione servirà.

«*Mi parve che in quell'istante*.......»: Questo periodo è la chiave risolutiva di tutto. Da questo si svolgeranno poi tutti gli altri episodi, con una sola eccezione, costituita dall'episodio dello scudiero: una volta solo l'animo chiuso, (meglio rinchiusosi) di Lazarillo, sen-

---

(3) *Me cumple:* mi si addice (che io ravvivi il mio occhio e svegli la mia intelligenza).

Poi questo senso della solitudine, dell'isolamento, dell'individualismo così spietato, così solitario, come sono individuali questi periodi, staccati distanziati uno dall'altro! Eppure essi hanno una cornice unica, un unico quadro, e li sentiamo spiritualmente legati tra loro dalla sobrietà assoluta, massima, portata allo scrupolo nel modo di raccontare l'episodio con pochi accenni, con pochi tocchi.

(C'è anche la parola *cabe*, in ispagnolo, derivata dal latino *ad caput*, e vuol dire: vicino).

(4) *Avisar:* avvisare se stesso, cioè parlare a se stesso, svegliare se stesso.

E ripete le stesse parole che gli aveva detto la madre «*Me cumple avivar el ojo . . . y pensar cómo me sepa valer*».

tirà pietà per il povero scudiero, che pur nella fame cerca di difendere il suo onore.

Il motivo dell'onore: lo scudiero è un decaduto che ha abbandonato il suo castello malconcio ed è venuto a vivere a Toledo, ma la gente sa ch'egli è l'ultimo rampollo d'un'alta dinastia, ed egli che non può manifestare la sua miseria in giro, va per le strade con un mantello tutto a pezzi, ma sa metterlo in un certo modo per cui ciò non si vede: inganna la gente e soffre la fame in casa. Sarà questa, come abbiamo detto l'unica volta che Lazzarillo sentirà compassione. La prima esperienza ch'egli vive presso il cieco l'ha introdotto nella vita in un modo amaro, penoso, triste!

Si veda quanta umanità è per così dire colata, penetrata in queste pagine. Un'opera d'arte è prima di tutto un'opera di sofferenza, di dolore, di penetrazione, di esperienza, e poi diventa un'opera d'arte e di bellezza. Probabilmente chi scrisse queste pagine aveva sentito e sofferto prima la tragedia, raccontata nel libro.

«*Comenzamos nuestro camino.... carrera de mi vida*»: «Cominciammo il nostro pellegrinaggio e in pochi giorni m'insegnò il gergo ([5]), e vedendomi d'ingegno sveglio, si rallegrava molto e mi diceva:

— Io nè oro nè argento ti posso dare, ma consigli per vivere molti posso mostrarti. E fu così, poichè, dopo Dio, questi mi diede la vita, ed essendo cieco m'illuminò ([6]) e m'insegnò la maniera di vivere». —

Si noti quella parola: *holgaba,* cioè: molto si divertiva, si rallegrava. C'è un senso un po' ingiusto, in questo: il vecchio a-

---

(5) *Jerigonza:* quel parlare di *germanía,* nel senso equivoco di confraternità, di gente che si riunisce in associazioni a derelinquere per frodare e usa un modo di parlare professionale, in cui le parole assumono significato diverso da quello apparente. E fors'anche vorrebbe dire «accorgimenti del mestiere», ossia il sistema da seguirsi per guadagnare più denaro, per far fruttare i suoi buoni talenti, le sue capacità.

(6) *Lumbrar* ha doppio significato, cioè di *illuminare* e di *dare alla luce.*

Noi non prenderemo questo secondo significato, ma comunque non dobbiamo dimenticarlo. Qui vuol proprio dire: illuminare colla sua sapienza, coi suoi consigli.

vrebbe dovuto addolorarsene, invece gli insegnava la cattiva furberia, rovinava un'anima ingenua; eppure era contento, in quanto era cattivo, e desiderava che anche l'altro lo fosse. In questo addestramento è sottintesa sempre la concezione dell'*homo homini lupus* che prevale nella vita umana specie nell'età d'oro del Rinascimento. Gli uomini sono lupi tra loro e imparano a essere lupi, e uccidono e spargono il sangue: è un oro molto triste.

* * *

L'immagine del cieco che dà la luce al Lazarillo non è un'immagine su cui si possa nè si debba insistere molto. Capita spesso, quando da un contrasto si vuol passare ad un secondo, ad un terzo, ad un quarto, di arrivare a dei contrasti assurdi, strampalati, che costituiscono la gioia del barocco; qui invece l'espressione semplice non tollera nessuna caricatura.

«*Huelgo de contar.... vicio*»

«Sono lieto di raccontare a Vostra Signoria queste fanciullaggini per mostrare quanta virtù si mostri negli uomini che sanno ascendere venendo dal basso, e quanto vizio ci sia nel lasciarsi andar giù essendo in alto».

Abbiamo detto più volte, e lo ripetiamo, che questa opera del Lazarillo ha un nucleo, una sostanza moralizzatrice; ma dobbiamo evitare di convertire quest'opera (come hanno voluto fare alcuni critici coi quali non siamo d'accordo) in un'opera essenzialmente didattica, didascalica perchè secondo noi ciò significherebbe addirittura violarne la dignità. Quest'opera è un'opera d'arte, non quindi un'opera di morale; pur contenendo allusioni, espressioni morali, essa è soprattutto per noi un'opera di bellezza, un'opera letterariamente elevata. Tuttavia non dimentichiamo che lo spirito spagnolo si compiace di veder nella vita ciò ch'è utile e ciò ch'è dannoso, di saper amministrare la vita; c'è un senso di praticità, senza

essere praticismo, un certo senso di realtà, di realismo, ed è il buon senso che guida il nostro Lazarillo.

Sprovvisto di una vera guida, perchè anche nei confronti di colui che doveva essere suo maestro, egli affermerà la sua personalità, Lazarillo sarà guidato invece sempre da questo suo buon senso, da questa legge interiore che gli fa dire appunto questo: «quanta virtù sta negli uomini che sanno salire essendo in basso».

E' proprio nella persona umana, indipendentemente dalle sue condizioni sociali, dal suo rango, che sta il vero valore.

In una commedia di Gil Vicente intitolata «Don Duardos» (ed. Chiantore, Torino), una commedia deliziosa, fine, semplice, che prende il suo argomento da un libro cavalleresco e quindi, in fondo, medioevale, viene affermato in una specie di contrasto tra un principe e una principessa che l'uomo e la donna valgono in quanto hanno qualche cosa di proprio, di personale, prescindendo dalla loro condizione, regale o no. La principessa non vuole sposare Don Duardos, travestitosi da contadino, finchè non sa chi egli sia. Ed il finto contadino invece sostiene che non è il caso che essa cerchi di saperlo.

In questo m'è parso di vedere uno dei caratteri ideali del Rinascimento, che valorizza l'uomo in quanto tale: è la valutazione dell'uomo nei suoi effettivi valori umani. E qua possiamo vedere lo stesso. Valgono quelli che sono saliti in alto con la loro forza di volontà; invece quelli nati da famiglie ricche e potenti e caduti in basso sono disprezzabili.

«Dunque, ritornando a quella buona lana del mio cieco e raccontando le sue vicende, Vostra Signoria deve sapere che da quando Iddio ha creato il mondo, mai è esistito un uomo più astuto e sagace di lui. Nella sua attività era un'aquila; conosceva a memoria [1] cento e più preghiere: un tono basso [2], tranquillo e molto

---

(1) *De coro:* a memoria (confronta il francese *par coeur;* qui *coro* sta per *corazón*).

(2) *Un tono bajo:* il verbo *usaba,* benchè molto importante, è sottinteso per

opportuno che faceva risuonare la chiesa dove pregava [3], un volto [4] umile e devoto, che con molto bel garbo [5] assumeva quando pregava, senza far gesti nè smorfie [6] nè con la bocca nè con gli occhi, come gli altri sogliono fare.

In Ispagna si usa una parola molto bella per indicare il mendicante: «*pordiosero*» (la desinenza «ero» indica il mestiere) persona che chiede per amor di Dio, ossia *por Dios*. In questo suo compito il mendicante era una creatura degno di rispetto.

«*Allende....... año*».

«Oltre a questo aveva anche mille altre forme e maniere per spillar quattrini. Affermava di conoscere preghiere per diversi effetti: per donne che non partorivano, per quelle che invece erano prossime al parto, per quelle ch'erano mal maritate, perchè i loro mariti le amassero; formulava pronostici a quelle ch'erano incinte, se avessero da partorire un maschio o una femmina. Infatti, quanto a medicina, diceva che Galeno stesso non sapeva la metà di quello che sapeva lui, per ciò che si riferiva ai denti, a svenimenti e a mali di donne. Infine nessuno gli diceva di soffrire di qualche male che egli tosto non gli rispondesse: — fate questo, fate quel-l'altro, cuocete la tal erba, prendete la tal altra radice —; con questo tutti gli andavano dietro, e specialmente le donne, che credevano a tutto ciò che diceva.

---

maggior efficacia e stringatezza. Un tono che non disgusta, anzi *muy sonable*, cioè piacevole a udirsi.

(3) *Rezaba:* il famoso *recitare* latino; in ispagnolo c'è anche *rogar*, nel senso di pregare, ma quando s'intende l'azione di pregare la Divinità generalmente si dice: *rezar*.

(4) *Rostro:* da *rostrum* = volto.

(5) *Con muy buen continente:* con bel garbo, con molta compostezza.

(6) *Visajes:* smorfie.

Come dicevo, l'artista è preoccupato soltanto di esprimere bene, con chiarezza, il suo personaggio, di dipingerlo con tutti i colori necessari, ma senza abbondare, senza perdersi in vanità, in cose superflue.

Da queste ritraeva la maggior parte del suo profitto, con le arti che ho detto, e guadagnava più lui in un mese che cento ciechi in un anno».

Il tono s'è fatto molto vivace: quel tono un po' grave che abbiamo conosciuto da principio e che s'era mantenuto sin qui, s'è animato, s'è ravvivato soprattutto grazie a questo senso sottile, sotterraneo, di umorismo nel dipingere così artisticamente questo vecchio. Nel sottolineare quegli accorgimenti così fini, così sottili, che per essere così fini e sottili non sembravano più accorgimenti, egli ci fa palpitare questa figura, ce la presenta come un tratto di vita. Ma non dimentichiamo, (anche se a prima vista non si coglie bene il movente) che il vero agente è l'umorismo, lo scherzo, il parlare non di cose sacre, ma di persone che sfruttavano la credulità e la superstizione; il modo di descrivere queste persone che ricorrevano a questi mezzi, è di un brio davvero gustoso. Come il vecchio che, dice lui, non lasciava trapelare l'idea sostanziale che lo spingeva ad agire in un certo modo piuttosto che in un altro, così l'autore di questo brano, così vigilato e così attento, non ci scopre a tutta prima quale sia il motivo che anima questa pagina. Dobbiamo stare attenti: tant'è vero che molti hanno equivocato, scambiato.

Hanno parlato di riformismo, quasi che l'autore in questo libro si fosse proposto di ottenere delle grandi riforme morali. La realtà dev'essere più semplice: l'autore si proponeva forse soltanto di colpire con il suo sarcasmo e la sua caricatura quelli che ingannavano, e che a tale scopo si servivano di cose sacrosante; e per satireggiarle, lungi dall'uscire in escandescenze, in riprensioni, egli non fa altro che ricreare le loro figure in azione dimodochè, contenendo esse di per sè una contraddizione, questa può esser facilmente colta dall'attento lettore. L'umorismo non è altro che il saper mettere leggermente in luce elementi in contrasto, in sproporzione fra loro. E qui leggiamo delle frasi che, ben misurate, svelano molte cose. Tutti andavano dietro al cieco, particolarmente le donne. Soltanto quel verbo *sacar* è di per sè espressivo, esso equivale al nostro *estorcere* e svela la truffa che il mendicante sa-

peva ordire alle spalle di quelle sempliciotte. Tuttavia non è il caso di esagerare insistendo troppo; comunque, il verbo usato ci fa capire dove l'autore tende, a che cosa egli miri. Così è assai ridicola la fine: «*echaba pronósticos a las preñadas si traía hijo o hija*»: cosa assurda, eppure egli lascia scivolare le parole senza commenti, senza sottolinearne la sfrontatezza. Questo di dire le cose senza aver l'aria di dire è accorgimento ben fine.

«*Mas también quiero.... a mi salvo*»

«Ma anche desidero che Vostra Signoria sappia che con tutto ciò che guadagnava e con tutto ciò che aveva, non conobbi mai (1) un uomo più avaro e più meschino di lui, tanto che m'avrebbe fatto morir di fame e non mi soddisfaceva nemmeno per metà (2), in ciò che m'era necessario. Dico la verità che, se con la mia sottigliezza (3) e con le mie buone arti non avessi saputo porvi rimedio, molte volte m'avrebbe proprio condotto a morir di fame. Ma con tutto questo suo sapere, con tutti questi suoi accorgimenti (4), io gli controbattevo (5) in tal maniera che sempre, o la maggior parte delle volte, riuscivo ad averne la meglio (6). Per questo ordivo certe burle indiavolate, qualcuna delle quali racconterò, ancorchè non tornino sempre a mio onore».

Qui appare un altro degli elementi sostanziali, fondamentali della *novela picaresca*, cioè il motivo dello scherzo, dell'inganno, della furberia posta in atto; tuttavia tale motivo non è totalmente, o quasi esclusivamente, la ragione di quest'opera, poichè essa è riposta anche in altri elementi, che non sono affatto secondari. Per esempio il senso delle necessità, e del bisogno che sempre incalza e che costituisce il movente dell'azione, il vero *picaro*, anche quando non è spinto dal bisogno, fa i suoi brutti tiri; mentre il nostro La-

---

(1) «*Jamás no vi*». E' una forma pleonastica, basterebbe: *Jamás vi.*

(2) «*Así no me remediaba de lo necessario*»: pare inchiude una decisa negazione.

(3) *Sotileza:* sottigliezza di mente, acume, furberia, capacità.

(4) *Aviso:* accorgimento.

(6) *Me cabía:* mi giungeva, mi veniva in sorte.

zarillo pare che sia indotto a compierli soltanto quand'è mosso dalla necessità. E' questo senz'altro un dato di differenziazione assai notevole tra il Lazarillo e gli autentici romanzi picareschi. Si tratta quindi soltanto di una controbbattuta di Lazarillo di fronte alle difficoltà della sua vita.

Nel *Guzmán de Alfarache,* per citare un caso, lo scherzo è più frequente, si nota già il piacere dell'inganno per l'inganno, mentre qui tutto ha una giustificazione. Con questo abbiamo esposto una delle ragioni per non includere questo libro nella categoria un po' fittizia dei romanzi picareschi.

«*El traía el pan..... faltaba*»

«Egli portava il pane e tutte le altre cose (da mangiare) in un involto (in un sacchetto di tela) che si chiudeva dalla bocca con un anello di ferro (7), e con tanto di lucchetto (8) e di chiave; e, nel mettervi tutte le cose e nel tirarle fuori, si comportava con tanta vigilanza e con tanta misura (9) che non si sarebbe trovato uomo al mondo capace sottrargli (10) una sola briciola; io prendevo quella miseria (11) ch'egli mi dava, la quale in meno di due bocconi era già scomparsa. Dopo che aveva chiuso il lucchetto e non pensava

---

(7) *Argolla:* specie di morsa.

(8) *Candado:* lucchetto.

La costruzione è un po' arbitraria come spesso accade nello stile sciolto del Lazarillo, con quell'infinito che non è retto da alcuna parola: «E nel mettere tutte le cose e nel toglierle *lo faceva*» dove usa il verbo «ero» invece di faceva, ma i due infiniti sono sospesi.

(9) *Por contadero*: è quella entrata dell'ovile, strettissima, per cui può passare una pecora sola per volta, in modo da poterle contare. Quindi ha il senso di facendo passare una cosa per volta, cioè con molta diligenza».

(10) *Hacerle menos:* impoverirlo, privarlo, toglierli.

(11) *Lacería:* si dice di cose di nessun valore, *briciola.* Ricorda, come radice, il nome di Lazzaro. Poi alle persone povere, affamate in ricordo del famoso Lazzaro di cui parla la parabola del Vangelo, nella quale è un povero e un ricco, il primo gode in cielo perchè nella vita è stato povero ed ha sofferto, mentre l'altro è andato a finire all'inferno, e dice: — Permetti che col mio dito intinga un po' d'acqua». E non gli è permesso, perchè egli è stato troppo attaccato ai beni di questo mondo.

più al suo [12] sacchetto, credendomi intento ad altro, attraverso ad un tratto della cucitura che molte volte scucivo da un lato del fardello e che poi ricucivo, praticavo un salasso [13] all'avaro fardello, prendendo da esso senza discrezione [14]pane, ma dei buoni pezzi, del pane abbrustolito [15] e della salsiccia; e così cercavo il momento opportuno per riparare non già quella specie d'inganno [16], ma a quell'indiavolata mancanza con cui il mal cieco mi affliggeva».

* * *

La vita di Lazarillo come abbiamo detto è divisa in sette *tratados,* ossia in sette episodi.

Abbiamo letto finora una parte del primo *tratado,* tipico per il suo realismo. Se questo realismo un giorno trovasse chi sappia estrinsecarlo con altri mezzi artistici che non siano quelli letterari, come la musica, la pittura, ecc., si dovrà sentire la sua forza, il suo vigore compositivo. Dovrebbe essere espresso con una composizione densa, intensa, dinamica; se vogliamo con un'arte che ricordi i pezzi di Mussorgsky: si potrebbe forse paragonare a questa serie di quadri così vivi, così profondamente sentiti.

Il *tratado* è materiato, sostanziato in varie scene, che però son tutte disposte dal punto di vista del crescendo affermarsi d'un motivo, ossia di un tema che, nel caso nostro, sarà la cattiveria, la perfidia del vecchio cieco.

La prima volta che il Lazarillo entra in contatto con la vita, come sappiamo, questa le si mostra dura, crudele, anzi ingiustamente crudele, perchè il vecchio cieco, invece di dargli prove d'amore, compassione, tenerezza, infierisce contro di lui. E' vero che Lazarillo ringrazierà poi il cieco e dirà ch'egli è stato colui che gli ha aperto gli occhi alla luce della vita — lui cieco! — e questo

---

(12) *Descuidarse*: non aver cura di qualche cosa, non pensarci più, distrarsi, esser negligente.

(13) *Sangrar:* = salassare; *sangría:* = salasso.

(14) *No por tasa:* non in misurata quantità.

(15) *Torrezno:* pane abbrustolito e spalmato di grasso.

(16) *Chaza*: ingenuo. Nella frase abbiamo un bisticcio tra *falta, faltaba.*

per una specie di eversione. Per cogliere l'anima del nostro capolavoro bisogna portarsi su un piano di tristezza, di delusione totale: Lazarillo sente che nella vita bisogna diventar cattivi, per poter vincere gli altri; e allora, con questa persuasione, ringrazia il suo maestro di cattiverie.

L'«homo homini lupus» gli si svela senza eufemismi. E' forse anche un'espressione di quel Rinascimento in cui l'individualismo si manifestò apertamente.

Le spiegazioni di carattere morale, servono a comprendere lo spirito di quest'opera. Leggeremo adesso la scena dell'inganno, del secondo inganno. Il primo è quello col quale il Lazarillo derubava il padrone suo, così avaro nel dargli da mangiare, di quel poco che conteneva quel sacchetto ch'era chiuso con cerchio e lucchetto.

Ora passiamo al secondo tiro in cui si racconta come egli lo derubi dal vino.

«*Todo lo que podía sisar..... desdicha*».

«Tutto ciò che poteva prendere[1] e rubare, portava in monete e quando gli comandavano di pregare e gli davano monete intere, poichè egli era privo di vista, non c'era chi potesse sfuggirmi[2], infatti io le coglievo nel lancio con la mia bocca e ne tenevo pronta una di metà valore, che per quanto presto egli le pigliasse con mano, già eran state dal cambio (che ne facevo io) ridotte[3] alla metà del prezzo. Si lamentava con me, il perfido cieco, perchè al tocco avvertiva subito che non era moneta intera, e diceva: — Che diavolo è (mai) questo, che da quando tu stai con me non mi danno altro che mezze monete, mentre prima[4] mi davano monete intere e molte volte[5] un *maravedí* come paga? Da te deve dipendere la causa del malanno».

---

(1) *Sisar:* afferrare.

(2) *Non había el que se la daba amagado con ella: amagar* (da *amago*) = fare incantesimi e, in questo caso, inganni.

(3) *Aniquilada:* osserva la forza di questo «annichilita», invece di «cambiata».

(4) *De antes:* forma avverbiale che significa dapprima, prima che.

(5) *Hartas veces:* Troppe volte, spesso volte.

«*También él abreviaba..... decir*».

«Egli anche abbreviava il pregare, e non finiva la metà di un'orazione, perchè mi aveva ordinato che non appena se ne fosse andato colui che gli comandava di pregare, io lo tirassi per un lembo della cappa, e così facevo. E tosto egli tornava a gridare, dicendo: — C'è qualcuno che mi comandi di recitare questa o quest'altra orazione? — Come sogliono dire». E' importante nel Lazarillo osservare la collocazione delle parti. Abbiamo sempre una corripondenza tra un periodo e l'altro, mentre apparentemente si direbbe che lo stile sia trascurato. Qui l'artista, per completare la scena della truffa, l'accompagna con il furto che l'altro faceva: a metà moneta che il ragazzo rubava, l'altro rubava metà della preghiera. Fa vedere cioè che, se il ragazzo rubava, lo faceva perchè si trovava assieme a un ladro: di sua natura forse egli non lo sarebbe stato. E' un continuo dare e togliere, toglier e dare. Una catena interminabile di reciproci inganni, e di inganni verso il prossimo.

Ricordiamo che alcuni critici hanno voluto trovare in questo romanzo, come poi in quelli che verranno pubblicati alla fine del secolo XVI e alla fine del XVII, una continuazione con un indirizzo realistico anzichè idealistico, delle avventure, delle imprese dei romanzi cavallereschi: quanto quelli erano animati da una visione di realtà e di eroismo, tanto questi ultimi sono tutti materiati di un senso minuto, particolare, circostanziato, che insiste nello sviscerare ogni angolo dell'anima. I romanzi picareschi danno qualche volta una visione pessimistica della società: ne scoprono un'anima bassa. Tuttavia lo spirito umoristico e canzonatore si fa vivo qua e là. E' il quadro tipico della cattiveria che riflette la situazione dell'epoca. E nella rappresentazione così forte della realtà, della perfidia, della malizia, troviamo anche la parola che si accompagna a questa malizia, anzi che s'incarna con essa: questo periodo è pausato, scheletrico, senza fronzoli, tanto teso e aperto che qualche volta sembra raccorciato, e procede più in senso di profondità. Questi periodi sono proprio simili a strofe. Veniamo all'episodio che indicavo all'inizio.

«*Usaba poner...... no hallaba nada*».

«Era solito mettere vicino a sè un piccolo boccale di vino, quando mangiavamo, e io molto rapidamente lo afferravo e gli davo un paio di baci silenziosi (6) per riporlo poi al suo posto. Ma durò poco (la cosa), chè quello dai sorsi si rendeva conto della sottrazione (che ne avevo fatta), e per mettere al sicuro il suo vino non lo lasciava più da parte (7), (chè) anzi lo teneva ben stretto per le anse (8); ma non c'era calamita che così (forte mi attirasse a sè, per cui io con una lunga pagliuzza di segala, che m'ero fatta per quella bisogna, mettendola nell'orifizio del boccale e sorbendo il vino, lo lasciavo a buon punto. Ma poichè quel traditore era così astuto, penso che se ne accorse, e d'allora in poi mutò proposito, e si metteva l'otre tra le gambe e lo teneva tappato (9) con la mano e così beveva sicuro. Io, sentendomi portato al vino ne morivo (di voglia), e vedendo che quel rimedio della pagliuzza non mi serviva (10) a nulla, decisi di aprire un buco nel fondale del boccale, un buco non visibile (11), e di chiuderlo delicatamente con una specie di pasta sottile (12) fatta di cera, e, al momento di mangiare, fingendo di aver freddo, mi mettevo fra le gambe di quel tristo cieco per riscaldarmi alla debole fiamma (13)

---

(6) *Un par de besos callados:* due baci silenziosi. Cioè: beveva due sorsate in silenzio.

(7) *Desemparar:* lasciare senza *amparo:* senza protezione, indifeso.

(8) *Asa:* = *ansa,* la parte per cui si afferra il recipiente (cfr. il verbo *asir* = afferrare).

(9) *Atapábale*: addirittura, lo teneva tappato.

(10) *No me aprovechaba*: ha senso più chiaro di *non me valía,* il quale verbo assume invece un significato generico che potrebbe comprendere anche qualche altra cosa, oltre al bere. Non sono quindi pleonasmi.

(11) *Hacerle una fuentecilla:* cioè, aprir un buco perchè zampillasse un po' di vino. *Un agujero sutil:* un buco sottile. La ripetizione non è senza motivo; serve a insistere, a precisar meglio.

(12) *Tortilla:* di solito significa frittata, qui: impasto di cera.

(13) *Lumbre:* non lume, ma focherello acceso. A meno che non si tratti del braciere riposto in un recipiente d'argilla che si porta con sè, come si suole fare in certi luoghi (da noi è chiamato anche «marito»).

che avevamo, e, scioltasi tosto la cera al suo calore, poichè era molto poca, la fontanella cominciava a stillarmi ([14]) nella bocca, che ([15]) io mettevo in tal modo (con tanta abilità) che (si sarebbe) potuto dire): — che non una goccia si perdeva ([16]) (andava per terra).

Quando il poveretto andava a bere, non trovava (più) nulla».

Cogliamo quasi una gradazione nel racconto così minuto, particolareggiato, ch'è proprio di questo tipo di narrazione, possiamo dire che non abbiamo qui una visione sintetica, bensì analitica. Sintetico potrebbe definirsi il romanzo cavalleresco, dalle grandi imprese, dai grandi fatti, che non guarda le cose minute; qui ci troviamo davanti ad una situazione opposta; sembra che l'artista abbia voluto dire che le idee generali, le astrazioni, non lo interessano, e che quello che conta per lui è la realtà concreta, quella di tutti giorni, nelle varie vicende nella giornata. Perciò egli va studiando i vari momenti della vita. Torna spiegabile dopo quanto si è detto come il Lazarillo sia stato chiamato il «Romanzo del bisogno» della fame, della necessità. Tutti i temi che vi si svolgono riguardano le esigenze materiali, mentre quelle spirituali pur vive e potenti, come l'affermazione della personalità umana, della sua libertà, dei suoi diritti sono nascoste. Non è che esse non dominino: perchè in fondo ciò che impera è un'esigenza di giustizia, e sentiamo come il Lazarillo reagisce a tutto ciò che è ingiusto, si oppone alla crudeltà, ch'è somma violazione di giustizia, del vecchio rispondendo con un'altra crudeltà, in lui opera sotterrenea la specie di fame della giustizia ch'è riconoscimento di valori umani, democratici. Il principio ideale del romanzo picaresco comprende tutto

---

(14) *Destilar:* gocciolare, stillare. Si badi a questo particolarismo da cui nasce chiara una specie di impressione sensuale, direi quasi «di gusto»: ci sembra quasi di provare noi ciò che il testo concretamente dice.

(15) *La cual:* la bocca.

(16) *Maldita la gota se perdía*: significa: non c'era una goccia che cadesse al suolo, che mi sfuggisse.

e viene realizzato atto per atto, momento per momento. Vedremo ancora che in questo episodio abbiamo un passare così lento da un atteggiamento ad un altro: il ragazzo prima ci si presenta ingenuo, poi si fa accorto accorto, infine malizioso; è così di qualunque altro elemento del racconto, per esempio, il boccale lasciato prima indifeso, poi messo sotto tutela, poi stretto tra le gambe e tappato con le mani.

L'azione di questo episodio come degli altri si svolge su due linee: quì è quella del vecchio e quella del ragazzo.

L'atteggiamento del ragazzo si direbbe quasi un atto di adorazione sensuale, fatto sotto uno slancio di ebbrezza. Le frasi sono turgide di sensualismo, di materialismo, con un'azione fotografata, realizzata innanzi agli stessi occhi nostri: tutto diventa sensuale, qualche cosa di plastico s'impone in tutta la descrizione così animata. Nel testo rileviamo come lo spezzarsi della realtà in tanti minuti elementi, e ogni elemento non è altro che un gesto di piacere, di voluttà, sensualmente captato. Piena è l'immediatezza: non solo, dico, ci facciamo un'idea di ciò ch'è detto, ma la vediamo realizzata. Si badi come è chiuso questo brano dell'episodio:

«Quando il poveretto andava per bere, non trovava più nulla». Trionfa così il piacere dello scherzo, l'ironia, la soddisfazione di veder scornato il vecchio cattivo che tanto si fa odiare.

«*Espantábase....... en cima*».

«Allora si spaventava, malediceva se stesso, mandava al diavolo e il recipiente e il vino, non sapendo di che cosa potesse mai trattarsi. — Non direte, zio, che sono io a berlo — gli dicevo io — poichè non ve lo togliete di mano. Ma il vecchio tanto rigirò e palpeggiò il boccale che trovò il buco e si rese conto dell'inganno; però lo dissimulò come se non se ne fosse accorto».

E si badi a questo nuovo ritorno alla descrizione minuta, particolare, a cui nulla sfugge: «e certo tempo dopo (avendo lasciato passare un certo tempo perchè non me ne accorgessi), mentre io andavo sorseggiando [17] il mio [18] boccale, come al solito, non pen-

---

[17] *Teniendo yo rezumando:* quei due gerundi vicini sarebbero quasi criticabili

sando (per nulla) al danno che mi stavo preparando, nè al mal cieco che mi sentiva, e mi ero seduto come sempre, e godevo i dolci sorsi con la faccia rivolta al cielo, e con gli occhi un po' chiusi per meglio gustare il saporito liquore; si accorse quel disgraziato cieco che quello era il momento di prender la sua vendetta su di me, e con tutta la forza, alzando a due mani quel dolce e amaro boccale, me lo lasciò cadere sulla bocca [19] aiutandosi, come dico, con tutta la sua vigoria, di modo che il povero Lazzaro che nulla di ciò si aspettava e anzi, come altre volte, se ne stava distratto e tutto gioioso. Veramente [20] mi parve che il cielo con tutto quello che in esso è contenuto mi fosse caduto addosso».

E' uno dei brani più efficaci di tutto il racconto. Vi si avverte perfino qualche cosa di religioso, in questa specie di scambio dei sentimenti: la sensualità e l'abbandono al godimento di quel semplice piacere di Lazzaro sono talmente forti, che assumono quasi il valore di un sentimento di beatitudine piena.

Nel romanzo cogliamo ogni tanto dei movimenti e delle allusioni che ci portano a comprendere come l'autore abbia sostituito alla descrizione del soddisfacimento degli elementari bisogni dell'organismo, una specie di rappresentazione di un atto di felicità religiosa. E questo l'ottiene attraverso il senso dell'amore per le cose materiali.

Tale è la scena di questo ragazzo che con gli occhi chiusi dal godimento, quasi sta in atto di pregare, o gode una celeste visione,

---

dal punto di vista stilistico, ma quì danno l'idea di qualcosa che si sta compiendo: vediamo snodarsi l'azione.

(18) «*Mi*» *javro*: come se fosse suo. Non pensava nemmeno che il cieco lo sentisse: era talmente felice, che non sospettava più quello che poteva preparargli il cieco, tra le gambe cui egli stava.

Si osservi anche il seguito di tutti questi gerundi e imperfetti, collocati uno dopo l'altro, e l'improvvisa interruzione ottenuta col perfetto «*sintió*».

(19) *Sobre mi boca:* non sopra la testa, sopra la faccia, ma sulla bocca, con localizzazione; perchè la penitenza gli deve cadere dove si compie il peccato e si gode il piacere: tutto è pensato in modo perfetto, compiuto.

(20) *Verdaderamente:* in verità.

mentre altro non è che l'effetto di quel liquore che gli scende in gola e gli dà ebbrezza.

Proprio in quel momento gli cade tutto il peso sulla faccia, come se «il cielo» gli fosse precipitato addosso schiacciandolo.

Insomma, la rappresentazione è ricca di pregi artistici, anzi è talmente congegnata, che ci dà anche l'impressione di un gioco, del contrasto tra il vecchio e il giovane, del contrasto di quelle due forze idealmente parallele, alle quali abbiamo accennato, capaci di darci ancora una nota dinamica ed efficacemente drammatica.

* * *

Si avverte nel Lazarillo una disposizione così armoniosa, una così perfetta distribuzione dei vari suoi elementi, che esaminandolo con calma e continuità (in modo che l'impressione non si smorzi e che sia mantenuto uno stesso stato d'animo), si comprende che il finale dell'episodio, così intimamente collegato con le parti anteriori, ne è come una finale logica e naturale, una conclusione inevitabile.

«*Fué tal el golpecillo..... repelándome*».

«Fu tale il colpetto che mi disorientò [1] e mi privò dei sensi [2], e il colpo datomi con il boccale [3] (fu) così grande, che i pezzi di questo [4] mi si conficcarono nella faccia [5] lacerandomela in vari

---

(1) *Me desatinó:* mi disorientò (da: *tino* = senno).
Desatino = sproposito, cosa fuori di senno.

(2) *Sentido:* qui sta per: sensibilità; quindi: mi tolse di coscienza.

(3) *Jarro:* si potrebbe dire: brocca; la parola più esatta sarebbe *cántaro.*

(4) *Dél:* forma antiquata: = *de él.*

(5) *Se me metieron por la cara:* m'entrarono nelle carni del volto.

punti, e mi ruppe [6] i denti, senza i quali sono rimasto fino ad oggi.

Da quel giorno volli male al cattivo cieco [7]; e sebbene egli mi amasse [8] e mi circondasse di cure [9] e mi guarisse [10], io ben mi accorsi ch'egli si era compiaciuto [11] del crudele castigo. Mi lavò col vino le ferite fattemi coi pezzi del boccale, e sorridendo diceva: — che te ne pare, Lazzaro? ciò che ti ha danneggiato ti sana [12] e ti dà salute — e altre arguzie [13] che non erano proprio a mio gusto. Quando fui rimesso [14] da quel tristo inganno [15] e da quelle ferite [16], considerando che con pochi colpi di quel genere [17] il crudele cieco avrebbe fatta meno di me [18], volli poter far io a meno di lui. Ma non lo feci così in fretta, per farlo [19] poi con mia maggior tranquillità e con sicuro esito. E ancorchè avessi voluto

---

(6) *Quebrar:* rompere. Deriva da voce analoga al nostro italiano *crepare,* modificata dalla metatesi.

(7) *Quise mal al mal ciego:* si noti la reiterazione del concetto.

(8) *Me quería*: riconosce che in fondo gli notava un certo interesse, ma era una forma rude, grossolana: in realtà si divertiva al vederlo soffrire.

(9) *Regalar:* usar riguardi, usar rispetto, circondar di premura.

(10) *Curar:* guarire.

(11) *Bien vi que se había holgado:* e ben mi resi conto che si era sollazzato, compiaciuto.

(12) *Lo que te enfermó te sana . . . :* il vecchio scherzava ancora, esacerbando così la ferita nell'animo del ragazzo.

(13) *Donaires:* dono, dono di grazia, di piacevolezza, e quindi significa anche: arguzia. In spagnolo abbiamo una parola che ha avuto molta fortuna: *agudeza* che ha un significato un po' diverso dal nostro, secentesco, vuol dire: spiritosaggine.

(14) *Medio bueno:* frase usata anche oggi: risanato a metà.

(15) *Trepa:* inganno, scherzo.

(16) *Cardenal:* ferita che lascia traccia; lividura prodotto dal colpo di staffile. Nel *Buscón* si racconta di un tale uscito di carcere con un accompagnamento di cento «*cardenales*», che mai nessun papa aveva avuto.

(17) *A pocos golpes tales:* forma molto sintetica: con pochi colpi di quel genere.

(18) *Ahorraría de mi*: m'avrebbe ridotto in tale stato che avrebbe fatto meno di me essendo io morto. Fa bisticcio con la frase seguente: «*Quise yo ahorrar de él*», che significa: volli fare a meno di lui, andarmene dal suo servizio.

(19) *Hacello:* sta per: *hacerlo,* con la famosa e ormai disusata assimilazione di consonante.

placare[20] il mio cuore e perdonargli il colpo datomi con quel boccale, (la cosa) m'era impossibile[21] per il cattivo trattamento che il perfido cieco d'allora in poi mi usava, chè senza ragione (alcuna) mi feriva, dandomi colpi con le nocche[22] e strappandomi i capelli[23])».

Questa è la conclusione morale del primo episodio. Il ragazzo si convince del mal animo del vecchio. La chiave di volta dell'episodio è qui: «Io ben vidi che egli sì era divertito al crudele castigo». Non già perchè lo avesse castigato, ma perchè costui s'era divertito alle sue spalle e aveva ferito il suo amor proprio. Il ragazzo si rende conto un po' alla volta che il castigo sarebbe stato per il suo bene, ma si accorge che la compiacenza del suo male, non aveva nulla e che fare con la correzione ed il suo animo si allontana dal vecchio. In quell'istante ha visto aprirsi l'orizzonte della perfidia e della crudeltà umana, ha capito che se non fosse diventato malvaggio anche lui, il vecchio l'avrebbe fatto morire. Ed allora cerca di sfuggirlo. Questa specie di sapienza naturale, di buon senso e di chiara coscienza costituisce l'anima interiore di Lazarillo: vedere che gli altri sono cattivi e che cercano di calpestarlo, di recargli ingiustizia spinge l'uomo a essere cattivo, a servirsi, cioè, per difendersi delle loro stesse armi. Ecco il senso umano, non divino, della morale del Rinascimento, alla Machiavelli.

E' da osservare il tono un po' canzonatorio: se pensiamo che queste pagine di memorie si fingono scritte a distanza di tempo dai fatti accaduti, si può quindi cogliere il tono con cui sono descritti: l'anima di Lazarillo, ormai non più sofferente per i torti ricevuti, può anche ricordarli con serenità, allegria, anzi con una certa vena umoristica. Così quella parola *golpecillo* nel senso di colpetto, mentre si tratta di un colpo tremendo, un colpo, anzi, che

---

(20) *Asentar mi corazón*: forma un po' antiquata, che ora si usa per una casa da «mettere in sesto», o per «impostare» un problema. Qui: calmare, placare.

(21) *No daba lugar:* non avrebbe permesso.

(22) *Coscorrones:* colpi dati con le nocche.

(23) *Repelándome*: da «repelar», pelarmi, strapparmi i capelli (*pelos*).

moralmente doveva dare tutto un nuovo indirizzo alla sua vita.

«*Y si alguno.........*»

«E se qualcuno lo rimproverava perchè mi trattava così male, tosto egli raccontava la storia del boccale dicendo: — Penserete forse che questo ragazzo sia un ingenuo? ma udite se il demonio avrebbe potuto organizzare un'impresa com'egli ha fatto. — E facendosi il segno della croce quelli che lo udivano dicevano: — Guardate un po', chi avrebbe supposto tanta malvagità in un ragazzo così piccolo! —, e ridevano dell'inganno e dicevano: — Castigatelo, castigatelo, che Dio vi ricompenserà ([24]).

Ed egli appunto, (forte di queste esortazioni) non faceva altro (che castigarmi)».

Ecco un altro tocco che si aggiunge. Si scorre, come in una specie di musica; ogni avventura ha la sua cornice, e tutto procede in modo calmo, ma così sicuro, incisivo.

«*Y en esto.... traidor*».

E frattanto io lo conducevo sempre per le peggiori strade, e (lo facevo) apposta ([25]) per recargli danno ([26]). Se in mezzo c'erano pietre lo tiravo là in mezzo, se c'era fango ([27]), per dove esso fosse più alto, chè, sebbene io non camminassi all'asciutto, mi piaceva schizzarmi un occhio per schizzare due a chi non ne aveva alcuno. Con ciò sempre il coccuzzolo ([28]) della mia testa era continuamente martoriato, e lo portavo sempre pieno di ferite e tutto pelato dalle sue mani; e sebbene giurassi che non agivo con malizia, ma perchè non trovavo cammino migliore, (ciò) non mi serviva a nulla, nè

---

(24) *De Dios lo habréis: lo* sottointende *galardón:* = premio.

(25) *Adrede:* espressamente.

(26) *Maldaño:* si veda come aggiunge l'aggettivo al sostantivo, per ottenere maggiore efficacia.

(27) *Lodo:* da *lotus* lat. Significa fango, (oggi si dice più comunemente *barro*). *Lodo* vorrebbe dire sudiciume, porcheria.

(28) *Con el cabo alto del tiento me atentaba el colodrillo:* con la parte alta dei polpastrelli (letteralmente: del tatto) mi tormentava la nuca che io avevo piena di ferite.

(egli) più mi credeva: tale era la coscienza e la grande accortezza di quel traditore».

«*Y porque vea.... callaba*».

«E perchè veda Vostra Signoria a qual punto giungeva la perfidia del mio accorto cieco, racconterò un fatto tra i molti che con lui mi accaddero, nel quale (fatto) mi pare che molto chiaramente egli manifestasse la sua furberia. Quando uscimmo da Salamanca era suo scopo raggiungere la terra di Toledo, perchè diceva che la gente là era più ricca, ancorchè non molto portata all'elemosina; si fidava del proverbio che dice: — più dà il duro, (l'uomo di cuor duro) che il nudo (colui che non ha niente da dare). — E si venne per questa strada attraverso ai paesi migliori; dove trovava buona accoglienza e buon guadagno si fermava; dove no, al terzo giorno, facevamo San Martino (ce ne andavamo). Accadde che, giunti a un paese chiamato Almorox, nel periodo della vendemmia, un vendemmiatore gli diede un grappolo d'uva come elemosina, e poichè le ceste sogliono essere male in arnese, e perchè l'uva a quel tempo è molto matura, gli si sgranava il grappolo in mano e riponendolo nel sacchetto sarebbe diventato mosto, aveva cambiato proposito. Decise allora di fare un banchetto, sia perchè non poteva portarlo, come per darmi qualche contentino, poichè quel giorno m'aveva inflitto molti manrovesci e ginocchiate. Ci sedemmo vicino a una siepe e disse: — Ora voglio usarti una generosità, ed è che entrambi mangiamo questo grappolo d'uva e che tu ne abbia la stessa parte che ne avrò io. Dividiamolo in questa maniera: tu piluccherai una volta e io un'altra, col patto che tu mi prometta di non prendere più d'un acino alla volta; io farò lo stesso, finchè non l'avremo finito, e in tal modo non ci sarà inganno —. Fatto così l'accordo, cominciammo; ma tosto, alla seconda piluccata, il traditore cambiò parere e cominciò a prendere (gli acini) a due a due, pensando che io dovevo fare altrettanto. Quando m'accorsi ch'egli violava il patto, non m'accontentai di andare alla pari con lui, ma lo superavo. A due a due, a tre a tre, come potevo li mangiavo. Finito il grappolo, rimase un po' col graspo in mano, e scuotendo il capo diceva: — Lazzaro, tu m'hai ingan-

nato: giurerei davanti a Dio che ti sei mangiato gli acini a tre a tre —.

— No, che non li ho mangiati, dissi io, ma perchè lo sospettate? — Rispose il sagacissimo cieco:

— Sai, da che cosa deduco che li hai mangiati a tre a tre? Dal fatto che io li mangiavo a due a due e tu te ne stavi zitto».

Sono descrizioni molto umili, molto semplici, però racchiudono un profondo significato: mostrano ancora, in questo aneddoto, una visione interiore di cattiveria, di malizia. Cambieranno le vicende, le avventure, i fatti, ma l'intenzione che muoverà ogni cosa sarà sempre la stessa, avremo cioè sempre delle forze avverse e contrapposte; perfidia da una parte e astuzia dall'altra, ossia da parte di Lazarillo, per non lasciarsi vincere dalla potenza del male del padrone.

E qui bisogna soffermarsi un momento per comprendere il valore di quest'opera: è il processo alle intenzioni che interessa, per comprendere come l'opera viene creata. La figura del cieco è cattiva, anche se non meschine le soddisfazioni che egli si prende: sono le soddisfazioni che egli ha a portata di mano, e da quel poco che fa possiamo arguire quel tanto che avrebbe fatto se avesse potuto. Procedendo nella lettura il lettore sentirà che l'aria si fa sempre pesante: si stenderà il grigiore dato dall'incomprensione degli uomini, dal vero malanimo per cui i rapporti tra loro son resi difficili, e in ogni individuo si sente una creatura che, se non, si fa più che attenta, sarà preda degli altri. Questo è il sugo dell'opera, e viene esposto a poco a poco, attraverso le esemplificazioni. L'autore di rado fa delle considerazioni; qualche volta dà un accenno, (come quando dice che il ragazzo, quando capì lo scherzo, pensò di abbandonare il padrone), ma si tratta soltanto di brevi sottolineature: l'importante è il fatto, l'episodio, ed è questo che rivela nella sua rapida sobrietà la considerazione interiore. Presentato in quel certo modo il fatto, con quel ritmo, con quegli aggettivi, l'autore ci fa capire il significato profondo senza spendere parole in considerazioni astratte: le cose parlano chiaro, e non c'è altro da aggiungere.—

Dopo la risposta che il vecchio cieco ha dato a Lazarillo, dice l'autore: «*Reíme.... de mi boca*».

«Risi fra di me e, benchè (molto) ragazzo [1], notai a fondo la saggia [2] risposta del cieco. Ma per non essere prolisso, tralascio di raccontare molte cose, graziose quanto degne di nota [3], che mi accaddero con questo mio primo padrone, e voglio venire a parlare del congedo [4], e con ciò porre termine (al mio discorso). Ci trovavamo in Escalona, paese del duca omonimo [5], in una locanda [6], e mi diede un pezzo di salsiccia perchè lo facessi arrostire. Quando già la salsiccia aveva mandato fuori il sugo [7], ed egli se l'era goduto, trasse di tasca un *maravedí* [8] e mi ordinò che andassi a comprare il vino [9] per lui [10] alla taverna. Il demonio mi mise sotto gli occhi l'occasione [11], la quale, come si suol dire,

---

(*) Abbiamo tralasciato un brano che da molti è ritenuto essere un'aggiunta, e come tale rifiutata. Così il Mazzei, nell'ediz. Signorelli.

(1) *Mochacho:* forma antiquata per *muchacho.*

In generale questo scambio di *o* e *u* è uno dei segni di una evoluzione: la *u* segna la fine di una parabola evolutiva. Qui appunto abbiamo la fase evolutiva precedente. A proposito della frequente coesistenza delle due forme ricordiamo che la stabilizzazione della lingua inizia soltanto con il S. XVIII.

(2) *Discreta:* saggia.

(3) *Así graciosas como de notar:* notisi l'assimetria fra i due termini di paragone: graziosa quanto da notare, invece di: graziosa quanto notevole.

(4) *El despidiente*c l'atto di congedarsi. *Despido*: congedo, allontanarsi.

(5) *del duque de ella:* ossia, del Duca di Escalona: per non ripetere il nome.

(6) *Mesón:* casa che serve ad ospitare, senza dare da mangiare (cfr. lat. Mansiones).

(7) *Pringado:* corpo da cui si è emesso l'umore. Si adopera anche nel senso umano di battere uno in modo da fargli uscire il sangue (cfr. attualmente: *pringue* = untume).

(8) *Maravedí:* moneta antica, ancora in uso, come computo, una sessantina d'anni fa. Era una moneta araba.

(9) *De vino*: alla maniera di chi va a comperare vino (cfr. *estar de enhorabuena,* complemento di maniera, *estar de luto*, ecc).

(10) *Por él:* complemento di vantaggio.

(11) *Aparejo:* apparecchio; ma qui: occasione.

fa l'uomo ladro, e fu che c'era vicino [12] al fuoco una piccola rapa [13], lunghetta e mal ridotta [14], al punto che avevano dovuto gettarla là non essendo (buona) per la pentola. E siccome non c'era nessuno in quel momento se non lui e io (soli), essendomi reso conto che avevo un grande appetito [15], che mi era stato messo in corpo dal piacevole odore della salciccia, dal quale apprendevo soltanto che di questa si poteva avere godimento [16], non badando a quello che mi sarebbe potuto capitare, messo da parte ogni timore, per soddisfare il mio desiderio, intanto che il cieco tirava di tasca il denaro, presi la salsiccia, e rapidamente infilai la rapa nello spiedo. Il mio padrone, datomi il denaro per il vino, prese in mano lo spiedo e cominciò a girarlo, volendo arrostire quello che per i suoi demeriti aveva evitato d'esser cotto [17].

Andai pel vino, col quale non tardai molto a mandar giù [18] la salsiccia, e quando tornai trovai il disgraziato cieco che aveva stretto la rapa in mezzo a due fette [19] di pane, e non se n'era ancora accorto, non avendola toccata con le mani. Appena ebbe prese le due fette di pane e le ebbe addentate, credendo che avrebbe anche mangiato parte della salsiccia si trovò deluso della fredda

---

(12) *Cabe* (cfr. lat. caput): a fianco, vicino.

(13) *Nabo:* rapa, navone.

(14) *Ruinoso* (*ruín*)*:* non buono, (in senso morale: cattivo d'animo).

(15) *Apetito goloso:* perchè si vede che aveva sempre mangiato roba non succosa, non grassa: non era proprio fame, ma il suo fisico, al vedere quella salsiccia, sentì il bisogno di grassi.

(16) *Solamente sabía que había de gozar:* «io sapevo soltanto che quell'odore si poteva sentire, non che si potesse mangiare come cibo». E' un realismo che offre quasi esclusivamente una nota fisiologica. Vedere anche la fulmineità della mossa: nel tempo che il vecchio sceglie la moneta, l'altro ruba la salsiccia e infila nello spiedo il ravanello.

(17) Cioè la rapa, che per valer troppo poco era sfuggita alla pentola, va addirittura nello spiedo.

(18) *Despachar:* smaltire, inghiottire.

(19) *Rabanadas*: pane tagliato in due fette con dentro prosciutto o salsiccia.

rapa [20] s'inquietò e disse: — Cosa succede Lazarillo?

— O me disgraziato, dissi, volete incolparmi di qualche cosa? Non vengo forse da comprare il vino? Qualcuno sarà stato qui, e avrà fatto (questo) per burlarvi —.

— No, no, disse lui, che io non ho lasciato un momento solo di mano questo spiedo, e non è possibile. —

Io tornai a giurare e spergiurare ch'ero innocente di quel cambio [21] e di quell'inganno, ma a poco mi servì, poichè all'astuzia di quel maledetto cieco nulla sfuggiva. S'alzò e mi afferrò per la testa e cominciò ad annusarmi [22] e poichè dovette sentire l'odore (della salsiccia), all'uso di un buon puledro [23], per vederci più chiaro e a cagione dell'agonia [24] che lo stava divorando, afferrandomi con le mani mi aperse la bocca più di quanto non fosse conveniente [25] e grossolanamente [26] vi mise (dentro) il naso quant'era lungo e affilato e che in quel momento, per il dispetto [27], (gli) era cresciuto d'un palmo, con l'estremità del quale giunse fin dentro la gola [28]. A cagione di ciò, e per la gran paura che avevo e per la brevità del tempo intercorso (la nera salsiccia non s'era ancora accomodata nello stomaco), e ancor più a causa del distur-

---

(20) Il freddo della bocca s'incontra con quello della rapa. Freddo ha qui anche il senso di delusione.

(21) *Trueco*: (da *trocar*): scambiare una cosa per un'altra; dal latino *truncare*: tagliare per sostituire. Cfr. l'it. trucco.

(22) *LLegóse:* si avvicinò.

(23) *A uso de buen podenco:* come si ha con un animale, con un cavallo che si vuol comperare e di cui si esaminano i denti.

(24) *Agonía*: (cfr. agone) nel senso di lotta interiore. Perchè nel suo orgoglio di uomo furbo non voleva lasciarsela fare.

(25) *Más de su derecho*: al di là di quanto era giusto.

(26) *Desatentadamente*: in modo sgarbato. Nel rappresentare il naso a punta del vecchio notiamo la compiacenza delle cose brutte.

(27) *Enojo*: stizza.

(28) *Gulilla*: parte stretta della gola. E' parola dialettale: in ispagnolo si dice *garganta.*

bo [29] di quel lunghissimo naso [30] che quasi mi toglieva il respiro, tutte queste cose si unirono e furono causa che lo scherzo (che gli avevo fatto e la mia) golosità si manifestassero, e venisse restituito al padrone quello ch'era suo: di modo che, prima che il perfido cieco entrasse dalla mia bocca la sua proboscide [31], il mio stomaco risentì tal alterazione, che rigettò su di essa il furto [32], cosicchè il suo naso e la nera salsiccia mal masticata uscirono a un tempo dalla mia bocca. O gran Dio! Come avrei desiderato in quel momento essere già sotterra! morto lo ero di già. Fu tale l'accanimento di quel perverso cieco che se allo strepito ch'egli faceva non fosse accorsa gente, penso che non mi avrebbe lasciato vivo».

Non ci si meravigli di questa scena di verismo: l'autore non rifugge dalla rappresentazione della realtà, qualunque essa sia, quand'è necessaria per ottenere un quadro compiuto. Comunque, non possiamo nascondere che i colori da lui usati sono talvolta un po' duri, ciò s'intona perfettamente con lo spirito di tutto il racconto: ci troviamo in un'atmosfera di bassifondi, la vita si svolge nelle taverne e nei luoghi dove si raccoglie la gente priva di certa finezza; anzi possiamo dire che proprio con questo fatto ci portiamo nel centro dell'ambiente in cui si svolgerà poi la novella picaresca.

Sappiamo che il nostro Lazarillo è precursore del grande romanzo picaresco, che avrà la sua prima vera espressione, quasi cinquant'anni dopo, nel 1599, col «Guzmán de Alfarache». Qui siamo appena ai primi passi. Come nella novella pastorale o cavalleresca tutto era portato a certa trasfigurazione, a certa bellezza ideale, qui invece tutto è portato a una specie di rudezza, ad

---

(29) *Destiento*: disturbo (in ispagnolo: *tiento* = tatto, quindi *destiento*: significa toccare in modo sbagliato, irritante, violento).

(30) *Cumplísima*: perchè rispondeva bene al suo compito di ficcarsi in ogni luogo per tastare.

(31) *Trompa*: rappresenta il naso come una proboscide.

(32) *Le dió con en hurto en ella*: il furto (cioè, l'oggetto del furto, la salsiccia) si scontrò con essa.

un'apparente meschinità, a un sedimento di ripugnanza: vorrei dire che proprio dove la materia si fa più pesante, l'atmosfera più grave, là però il vero artista riesce a far egualmente respirare l'arte, la bellezza, come lo farebbe se l'esteriorità di cui si serve fosse molto elevata.

In altre parole: indipendentemente dal racconto, indipendentemente dal fatto che viene narrato, l'artista può sia cadere artisticamente in basso, narrando cose delicate, sia salire in alto raccontando cose basse, perchè l'arte prescinde da quella che è la narrazione del fatto in sè. Quindi anche questo episodio che, isolato, darebbe disgusto, rientra armoniosamente nel complesso, nella cornice di tutto il racconto, ne costituisce un epilogo di verismo, come svolgimento del realismo delle altre parti, e così il tutto assume un qualcosa di unitario. D'altra parte si può ancora aggiungere che non si può accusare l'autore di aver scelto volutamente un episodio di per sè ingrato, per cui si manifesti questa volontà di offendere il lettore, di recargli disgusto e ribrezzo: no, perchè il brano che stiamo considerando fa parte di un insieme che non è per nulla in disaccordo col resto. Resta inteso che si tratta dell'ultimo gradino cui scende l'artista; però quest'ultimo gradino non è molto distante dal livello comune della novella, che si svolge tutta in un ambiente basso e triviale: potevamo aspettarcelo, dopo gli altri argomenti trattati. Sarebbe stato pesante se l'artista avesse insistito o se non ci fosse stato l'unissono con il resto. E possiamo fare un breve passo ancora: non mai è osceno ciò che risponde ad una finalità non oscena.

Qui abbiamo semplice verismo, non un'oscenità vera e propria.

E' osceno e sconveniente un lavoro che intende creare uno stato d'animo di oscenità e di sconvenienza; ma un'opera che tende a creare un ambiente di equilibrio, di serenità, non è oscena: e qui si tratta d'invitare lo spettatore a sentire compianto, pena della situazione: noi ci siamo già dichiarati per il ragazzo, non già per il perfido cieco, e dunque, se vogliamo scendere a questo, dobbiamo vedere che c'è già di per sè una morale nel guidare il nostro spirito verso una causa giusta e metterlo contro una causa sbagliata.

E allora diventa conveniente ciò che sarebbe sconveniente se fosse messo in una cornice di sconvenienza totale.

Dopo quella specie di restituzione della salsiccia che aveva mangiato, dice:

«Mi tolsero dalle sue mani lasciandogliele piene dei pochi capelli che ancora mi restavano, con la faccia tutta graffiata, e tutta ferita la parte posteriore della testa [2] e il collo; e questo ben meritavo, perchè per la mia malvagità mi sopraveniva tanta persecuzione. Raccontava il cattivo cieco a quanti erano là accorsi [3] i miei disastri, e dava loro conto ripetute volte [4] sia dell'avventura del boccale, come di quella del grappolo, e infine di ciò ch'era appena accaduto allora. Così grandi erano le risate generali, che tutta la gente che passava per la strada entrava a vedere (a prender parte alla festa, a divertirsi); e il cieco raccontava le mie imprese con tanta grazia, tanta arguzia [5] e bella maniera, che sebbene io mi trovassi così mal ridotto e tutto piangente mi pareva che sarebbe stata cosa ingiusta che non se la ridessero. Mentre questo accadeva, mi venne in mente un tiro [6], e una marachella [7] che avrei potuto fargli e perciò (per non avergliela fatta), mi maledicevo e sarebbe stato di lasciarlo senza naso [8], ne aveva avuto tempo per farglielo, che mi trovavo a metà della strada [9] che

---

(2) *el pescuezo*: parte posteriore della testa, nuca.

(3) *se allegaban*: nel senso di avvicinarsi.

(4) *una y otra vez*: dettagliatamente, con molta minuzia andava riferendo gli avvenimenti.

(5) *donaire*: con tante facezie che facevano ben ridere gli altri.

(6) *cobardía*: avevo pensato una birichinata. Qui, non nel senso di paura, ma di impresa compiuta da uno che non potendosi difendere come gli altri, s'arrangia come può; anche coll'inganno.

(7) *flojedad*: da *flojo*. Debolezza. Si potrebbe anche sostituire con: marachella.

(8) *no dejarle sin narices*: in modo da non lasciarlo senza naso, potrebbe anche voler dire lasciarlo in modo che fosse svergognato, scornato, ma il senso materiale è più a posto.

(9) *Que la mitad del camino estaba andado*: che metà di quanto si doveva fare era già fatto.

avrei dovuto percorrere; soltanto con il chiudere semplicemente [10] i denti me lo sarei trovato in casa, e pure essendo quello il naso di un malvagio, forse il mio stomaco avrebbe tenuto meglio di quanto [11] non avesse ritenuto la salsiccia, e non restituendo il naso, avrei potuto dire che non avevo nemmeno mangiato la salsiccia. Fosse piacuto [12] a Dio che lo avessi fatto, che non mi sarei trovato come mi trovavo in quel momento».

«*Hiciéronos.... Vuestra merced oirá*».

«Ci furono amici [13] la padrona dell'albergo e quelli che là si trovavano, e col vino che gli avevano portato per bere mi lavarono la faccia e il collo; a proposito di ciò quel cattivo cieco faceva del bello spirito [14] dicendo: — In verità, maggior quantità di vino mi spreca questo ragazzo per lavarlo (nel pulirlo) alla fine di un anno, di quanto io non ne beva in due. Per lo meno, Lazzaro, sei più a carico del vino di quanto non lo sia stato a tuo padre, perchè tuo padre ti ha generato una volta e il vino mille — e poi raccontava quante volte m'aveva ridotto malconcio [15] e m'aveva graffiato [16] la faccia, e quante volte col vino mi aveva sanato. — Io ti dico, esclamava, che se c'è uomo al mondo che dev'essere fortunato col vino, questo sei tu. — E quelli che mi lavavano col vino ridevano molto, ancorchè io non volessi [17] seguire lo scherzo.

---

(10) *que con sólo apretar los dientes*: chè chiudendo i denti tutto era fatto.

(11) *lo retuviera mejor mi estomago que retuvo la longaniza*: e forse il mio stomaco lo avrebbe ritenuto meglio di quanto non ritenne la salsiccia.

(12) *pluguiera*: se avessi potuto chiudere la bocca quando aveva messo dentro il naso, mi troverei adesso meglio; fosse piaciuto — da «placer» — cong. imperfetto dal perf. «plujo» usato solo alla 3 persona.

(13) *hiciéronos amigos*: ci facemmo amici, diventarono amici nostri l'ostessa e quelli che là si trovavano.

(14) *Discantaba*: da *discantar*, cantare sopra, decantava, anche citare a proposito di qualche cosa un proverbio. Egli andava ripetendo con una certa cantilena propria dei proverbi. *Donaires*: spiritosaggini.

(15) *descalabrado*: da *descalabrar*, produrre delle ferite, sconciare.

(16) *arpado*: da *arpar*, fare dei segni come i fili dell'arpa.

(17) *renegaba*: non significa rinnegare, ma finger di non sentire, ritrarsi dallo scherzo.

Ma la profezia del cieco non fu bugiarda, e dopo di allora molte volte io mi ricordo di quell'uomo, che senza dubbio doveva avere spirito profetico, e oggi mi rincresce dello scorno [18] che io gli feci, sebbene per pura ritorsione, considerando quanto vero mi si dimostrò ciò che quel giorno mi disse [19] (e cioè: che io me la sarei cavata bene) come più avanti vostra grazia udrà».

«*Visto .... ni curé de lo saber*».

«Visto questo, (considerata la mia situazione) e (considerate) le burle del cattivo cieco [20], decisi fermamente di lasciarlo, e poichè così lo stavo pensando da parecchio tempo e l'avevo deciso in pieno, con quest'ultimo tiro che mi fece, mi confermai [21] anche più nel mio proposito. E fu così che qualche giorno dopo uscimmo per la città per andare a chiedere l'elemosina. Era piovuto molto la notte prima, e poichè il giorno pioveva ancora, ed egli andava pregando sotto alcuni portici, che c'erano in quel paese, dove non ci bagnavamo [22]; ma siccome [23] la notte si avvicinava [24] e non smetteva di piovere, il cieco mi disse: «Lazzaro, quest'acqua è molto insistente [25] e col calar [26] della notte si fa sempre forte, ritiriamoci [27] per tempo [28] nella locanda.

Per arrivarci dovevamo attraversare un rigagnolo ingrossato. Io dissi: — Zio, in questo momento da gran pioggia, il ruscello [29] è

---

(18) *Sinsabores, sinsabor,* atto scortese, cosa che fa dispiacere e disgusto.

(19) *considerando lo que aquel dia me dijo salirme*: mette l'infinito invece del *que* col modo finito.

(20) *las malas burlas que el ciego burlaba*: accusativo interno.

(21) *afirmélo*: da *afirmar,* insistere sull'idea di..., confermarsi di una decisione.

(2) *mojarse*: bagnarsi.

(23) *como*: temporale e causale.

(24) *la noche se venía*: cadeva la notte su di noi.

(25) *porfiada*: da *porfiar,* fare a gara, cioè fare una specie di scommessa con uno per vedere chi la dura di più. Qui, nel senso di durare.

(26) *y cuanto la noche más sierra*: man mano che la notte si chiude.

(27) *acogerse*: ritirarsi, raccogliersi.

(28) *con tiempo*: per tempo.

(29) *arroyo*: ruscello.

molto largo; se volete, io vedo un posto per dove possiamo passare più presto [30] senza bagnarci [31], perchè là si restringe [32] molto, e saltando lo passeremo a piedi asciutti —. Gli parve opportuno il mio consiglio, e disse: — Sei saggio e prudente, e per questo ti voglio bene; portami (pure) là, dove il ruscello si restringe, chè siamo in inverno e si sta male con l'acqua addosso, e più ancora coi piedi bagnati —. Io, come vidi l'occasione presentarmisi secondo il mio desiderio, lo tolsi di sotto i portici, e lo condussi dritto dritto davanti a una colonna [33] o pilastro di pietra che nella piazza si trovava, sopra la quale (e su altre) solevano poggiare le impalcature di quelle case (del vicinato), e gli dico: — Zio, questo è il passaggio più stretto che c'è nel ruscello. — Come pioveva forte e il poveretto si bagnava, e con la fretta [34] che s'aveva di sottrarci all'acqua che ci pioveva addosso e soprattutto perchè Dio gli accecò in quel momento la ragione — e questo per offrirmi il destro di vendicarmi di lui — mi prestò fede [35] e mi disse: — Mettimi proprio davanti (al punto stretto), e salta tu per primo. Io lo posi ben diritto davanti a quella colonna; spicco un salto e mi metto dietro la colonna [36], come chi aspetta la rincorsa del toro [37], e gli dissi: — Orsù, saltate con tutte le vostre forze [38], perchè così passerete al di qua del ruscello —. Avevo appena finito

---

(30) *más aína*: forma antiq. = più rapidamente.

(31) *sin nos mojar*: forma antiquata (ora: *sin mojarnos*).

(32) *se ensangosta*: da *angostar*, farsi angusto, farsi stretto. Perciò: si restringe.

(33) *pilar* = pilastro, colonna, anche: tabernacolo, quasi una specie di luogo dove vengono tenute certe immagini religiose.

(34) *poste*: ha anche il significato di sostegno.

(35) *y con la priesa*: e con tutto questo.

(36) *creer de.....* = forma più estrema per indicare dipendenza assoluta «tutto ciò che dicevo io credette pienamente».

(37) *tope de toro*: aggressione del toro. Il torero fa una specie di salto e si nasconde dietro un riparo. Quindi: «come fa il torero quando aspetta l'assalto del toro».

(38) *todo lo que podáis*: tutta la lunghezza che potete.

di pronunciare queste parole quando il povero cieco prende lo slancio quasi come un caprone, e con tutte le sue forze spicca un salto [39], facendo un passo indietro per saltare a maggior distanza, e dà con la testa (batte con la testa) sul pilastro, che suonò così forte come se avesse battuto con una zucca [40] e cadde all'indietro mezzo morto e con la testa spaccata —.

— Ma com'è possibile [41] che abbiate sentito l'odore della salsiccia e non quello del pilastro? Su, su! [42] gli dissi; lo lasciai nelle mani di molta gente ch'era accorsa a dargli aiuto e infilai di trotto la porta della città [43], e prima che venisse la notte mi trovai a Torrijos. Non seppi mai quello che Dio fece di lui, nè più mi curai di saperlo».

***

(39) *arremete*: lanciarsi sopra di uno.

(40) *con una gran calabaza*: come se una zucca vuota avesse colpito il pilastro.

(41) *Cómo, y olistes.....* = come è possibile che.....

(42) *Olé, olé* = orsù, orsù!

(43) *tomé la puerta de la villa*: infilai la porta della città.

Il gran numero di giochi di parole e di giri intraducibili rende impossibile la riproduzione del colore e del sapore delle frasi: «*divinum est traducere*».

Esponiamo ora in poche parole lo spirito del secondo trattato.

Nel trattato precedente, quello dell'iniziazione di Lazarillo, c'è, per così dire, l'apertura di quest'opera, e vi sono raccolti motivi centrali che verranno poi via via sviluppati nei singoli trattati; in questo secondo capitolo, invece, abbiamo un tema, ch'è uno di quelli cui s'è già fatta allusione nel capitolo primo.

Forse l'elemento che più ha interessato nel primo trattato è stato quello di far vedere l'astuzia di questo ragazzo che, nei primi scontri con la vita, ha subito saputo affermarsi.

Qui abbiamo invece più svolto il tema della fame, nel senso più squallido e doloroso, e tutto ad esso si uniforma.

Il corpo si sente infiacchito, abbattuto, e così l'ambiente che accompagna la vita di Lazarillo è appunto quello dell'abbandono, dello squallore. E squallore troveremo anche nel terzo capitolo; ma ora è squallore che direi provocato dall'avarizia, dalla cattiveria, e quindi assai distinto dalla povertà vera del capitolo che seguirà.

Quella camera, quelle stanze della casa del sacerdote, sono per così dire vuote, non c'è nulla. Per contrapposizione degli estremi, vedremo come qui il tema della morte e quello della fame si trasformano qualche volta in qualcosa di comico e grottesco: Lazarillo è affamato, ed essendo affamato desidera la morte e vicino al letto dei moribondi desidera che questi muoiano, perchè dopo la morte i familiari del defunto invitano al banchetto il sacerdote ed il suo accolito. Tutto questo è detto con tono lievemente canzonatorio, comico, quasi dettato dell'indifferenza, o addirittura dell'irriverenza davanti alla morte. In realtà necessità di vita rende la morte altrui elemento indispensabile per la vita propria «Mors tua, vita mea». Si può quindi, con molta discrezione, affermare che nel romanzo il senso della vita e della lotta s'impongono, anche cru-

damente. V'è qualcosa che si potrebbe definire antiascetico, antimistico.

Altri elementi scopriremo di minore importanza. Per ora abbiamo fissato questi due (tema della fame e tema della morte) così avviluppati l'uno con l'altro.

Il nostro Lazarillo ha abbandonato il suo padrone e adesso incappa in un secondo che è peggiore del primo.

«*Otro día . . . . consolara*».

«Il giorno seguente (dopo che ero giunto a Torrijo), non sembrandomi di essere lì (troppo) sicuro, mi trasferii in un paese che si chiama Maqueda, dove i miei peccati mi fecero imbattere [1] in un ecclesiastico che, essendomi io avvicinato a lui per chiedere l'elemosina, mi domandò se sapevo servir Messa [2]. Dissi di sì, com'era vero, poichè, sebbene quel peccatore del cieco (m'avesse) maltrattato, mi aveva pur insegnato mille cose buone, e una di esse era stata questa.

Insomma l'ecclesiastico mi prese come (suo) domestico. Ero scappato dal tuono per cadere nel lampo, perchè il cieco era a petto di costui un Alessandro Magno, pur essendo l'avarizia in persona [3], come ho (già) narrato: e non dico altro, se non che tutta la taccagneria del mondo stava racchiusa in quest'ultimo, e non so se que-

---

(1) *Me toparon*: letteralmente: m'imbatterono.

(2) Tutta la frase è costruita in modo abbastanza regolare; però spesso viene rotta, come quando tra il *que* e il suo verbo (*me preguntó*) introduce l'inciso: la frase non è lineare in pieno, ma comunque il breve inciso non ci fa perdere l'idea, anzi le conferisce certo brio. Il periodo classico è spesso monotono e uniforme; invece la lingua popolare specialmente usa frammischiare, i n t e r r o m p e r e lo sviluppo immediato diretto, e logicissimo, della frase con delucidazioni. Quell'aggiunta «mi aveva insegnato....» denota quasi un certo rimorso, la nostalgia provocata dalla cattiveria del nuovo padrone, che quasi gli faceva desiderare i peccati del vecchio. E' una nota psicologica: noi ci lamentiamo sempre del presente, ma quand'è passato, vorremmo che tornasse.

(3) *Con ser la mesma avaricia*: va riferito allo ecclesiastico, ma alcuni lo attribuiscono al primo padrone. Forse quest'ultima interpretazione è migliore.

sta gli venisse di sua natura, o se l'aveva acquisita con l'abito ecclesiastico [4].

Aveva una madia vecchia e chiusa a chiave, chiave che portava sempre attaccata con uno spillo alla pettorina [5], e appena gli giungevano le offerte [6] della chiesa, le deponeva tosto [7] (nella madia) con le sue mani [8], e tornava a chiudere la madia; e in tutta la casa [9] non c'era alcunchè da mangiare, come usa esservi in altre. Nè alcun pezzo di lardo appeso al cammino, nè pezzo di formaggio, lasciato su qualche tavola o nell'armadio, nè un cestino con qualche tozzo di pane avanzato dalla tavola, invero mi sembra che, pur non approfittandone, mi sarei consolato soltanto al vederlo».

Ecco una nuova gradazione, una specie di crescendo descrittivo: più che altro sono i collegamenti che interessano, perchè l'autore vuol creare un'impressione, e quindi dispone gli elementi della rappresentazione con un sistema.

Nella disposizione dei capitoli, prima aveva introdotto un cieco, che era, diciamo così, un uomo portato dalla sua stessa vita ad esser cattivo, un infelice, un disgraziato che doveva lottare con la vita per poter vivere (e quindi, se non giustificato, era almeno spiegabile che quest'uomo fosse così duro di cuore); qui invece il secondo personaggio non è più cattivo — come lascia intender l'au-

---

(4) *No sé si.... ecc.*: la frase ha forse un senso leggermente anticlericale

(5) *Paletoque*: sarebbe una specie di abito che ricopriva la metà del busto, una specie di pettorina fatta di una doppia sciarpa che copriva il petto. Quindi, quella chiave la portava proprio sul petto. Queste minuzie caratterizzano la figura del prete.

(6) *Bodigo*: l'oblata (cfr. *votivus*), qui pane offerto dai fedeli.

(7) *Luego*: subito, senza por tempo in mezzo.

(8) *Por su mano.* Con la sua mano, era lanciata dentro la madia e tosto chiusa: insomma non si fidava di nessuno.

(9) *En toda la casa*: ecco il passo sostanziale del capitolo: in tutta la casa non c'era alcunchè da mangiare; il ragazzo l'aveva girata e perquisita senza trovare una sola briciola. Lardo, formaggio, pane: parla di cose sempre meno preziose, in gradazione, poi accenna addirittura alle briciole.

tore — «*de su cosecha*», di sua natura, o per l'ambiente ecclesiastico in cui è entrato, che a quanto lascia intendere l'anonimo autore del Lazarillo, sarebbe stato in quel tempo, come pur vi è detto, attaccato alle ricchezze ed al piacere, cioè corrotto. Come sacerdote avrebbe dovuto esser magnanimo, e invece — ed ecco la sua perfidia — proprio là dove ci aspetteremmo un uomo di buon cuore, ci troviamo di fronte ad un uomo dal cuore anche più duro.

«*Solamente . . . . demediara*».

« C'era soltanto una treccia (10) di cipolle, e chiusa a chiave (11) in uno stanzone (12) nella parte più alta della casa; di queste (cipolle) io ne avevo, come razione, una ogni quattro giorni, e quando gli chiedevo la chiave per andare a prenderla, se qualcuno era presente, egli metteva mano al falsopetto, e con gran degnazione la staccava e me la dava, dicendo: — Prendi e restituiscimela subito, e non pensare soltanto (a darti) alla ghiottoneria —, come se chiusi sotto quella (13) ci fossero stati tutti i cibi più prelibati, benchè in quello stanzone, come ho detto, non c'era altro oltre le cipolle appese a un chiodo, delle quali teneva conto così esatto che, se per colpa dei miei peccati, avessi ecceduto (14) oltre la mia porzione (15), ciò mi sarebbe costato ben caro. Insomma, stavo morendo di fame. Invero egli che con me era così privo di carità, ne aveva molta per

---

(10) *Horca*: forca; ma qui allude più che altro alla forma di queste due trecce, disposte quasi a mo' di forca.

(11) *Tras*: dietro, in senso temporale. Qui: sotto chiave.

(12) *Cámara*: non è il *cuarto*, bensì il solaio: è usato nel senso di stanza grande.

(13) *Debajo della*: sotto di essa, cioè sotto chiave.

(14) *Desmandar*: andar oltre la domanda, andar oltre quanto si è ottenuto, abusare.

(15) *Tasa*: porzione stabilita per il cibo. Insomma, stava morendo di fame. Seguiamo la progressione: in questo come nell'altro capitolo, c'è la presentazione del personaggio, che viene poi sviluppata nell'azione; segue la reazione, progettata prima e poi eseguita da parte di Lazarillo, che, di fronte al pericolo, è costretto a escogitare qualche mezzo per salvarsi. Quindi: qualità, reazione, organizzazione, azione. E' un'opera ben pensata in ogni minimo particolare. Ma il bello è che i particolari noi non li sentiamo pesare, tale è la naturalezza, la spontaneità con cui sono uniti, sicchè tutto ci sembra facilissimo.

sè. Cinque *blancas* spendeva ogni giorno, per comprare la carne, per il pranzo e per la cena; è vero che spartiva con me il brodo, chè quanto alla carne non faceva caso di me, invece mi dava soltanto un po' di pane, e avesse voluto Iddio[16] che me lo avesse dato (in modo da non farmi morir di fame)».

«*Los sábados . . . . como él tenía*».

«Il sabato si mangia in quella regione (la) testa di vitello, ed egli mi mandava a comperarne una che costava tre *maravedí;* ne cuoceva e mangiava gli occhi e la lingua e la nuca e la cervella, e la carne delle mascelle, e a me dava tutti gli ossi rosicchiati, e gettandomeli nel piatto, mi diceva: — To', mangia, godi, che il mondo è tuo: che te la spassi meglio di un papa —. Che Dio ti dia una vita simile alla mia — dicevo in cuor mio, sottovoce. —

Dopo tre settimane che stavo con lui, ero diventato così debole che non potevo star in piedi dalla fame. E m'accorsi che così andavo diretto alla sepoltura, se Dio e le mie astuzie non avessero trovato un rimedio: non mi si offriva il destro di mettere in opera alcuna mia astuzia, poichè non c'era nulla cui dar assalto e, se qualcosa ci fosse stato, non avrei potuto fargliela in barba, come facevo a quel tale, che Dio gli perdoni se con quella zuccata era morto, il quale, ancorchè fosse astuto mancandogli quel prezioso senso della vista, non mi acciuffava».

In un'opera tardiva della picaresca si legge la storia di un certo ragazzo chiamato: «*Alonso, mozo de muchos amos*» che in un certo senso raccoglie dal nostro Lazarillo il motivo del cambio da un padrone all'altro. Anche qui ci troviamo di fronte a un secondo padrone, che in un certo qual modo rappresenta una categoria, o una delle classi sociali dell'epoca, la classe ecclesiastica.

Abbiamo visto come l'autore del Lazarillo si sia lasciata sfuggire quasi inavvertitamente quella frase: «Non so se di sua natura, o per averla acquistata (l'avarizia) coll'abito ecclesiastico».

---

(16) *Pluguiera a Dios que me demediara*: che m'avesse dato almeno la metà del pane di cui avevo bisogno.

Frase, abbiamo visto, che potrebbe anche essere interpretata come una franca dichiarazione di anticlericalismo. Non ho voluto sottolinearla troppo, perchè potrebbe trattarsi di un accenno superficiale, ma comunque quel chierico ha evidentemente un valore un po' rappresentativo di tutta una categoria.

Dopo aver affermato ch'era effettivamente dotato di buona vista, si viene all'esemplificazione concreta che ha un valore artistico di prim'ordine. Sappiamo che l'autore procede sempre a questo modo: indicazione tecnica di una qualità in qualche personaggio che poi ci mette sott'occhio nell'azione, plasmata cioè da lui in qualche cosa di reale. E si vedrà con qual brio, con quale opportunità e vivacità egli ci darà la descrizione di questa vista acuta, di questo senso così attento del chierico nel proteggere tutto ciò chè è suo.

«*Cuando al ofertorio...... saludador*».

«Quando s'era all'offertorio [1], non cadeva sul piatto [2] moneta, che non fosse da lui avvertita: teneva un occhio (fisso) sulla gente e l'altro sulle mie mani, gli ballavano gli occhi nel cranio [3] come fossero stati d'argento vivo; tante erano le monete offerte, di altrettante egli teneva conto [4], e, finito l'offertorio [5], tosto mi

---

(1) *Ofertorio*: c'è una parte della Messa in cui il sacerdote innalza il pane ed il vino offrendoli al Signore prima della Consacrazione. I fedeli usavano un tempo portare per la celebrazione della Messa la materia prima, cioè il pane e il vino. Ora per l'Offertorio la gente non offre più il pane e il vino in natura, ma il denaro che serve a comprarli.

(2) *Concha*: conchiglia, e qui, piattino delle offerte.

(3) *Casco*: cranio: tutto è morto, il naso, la bocca, solo gli occhi sono vivacissimi, accesi, stanno a spiare il momento in cui cade la moneta.

(4) *Cuenta*: sappiamo che questo breve romanzo è proprio il romanzo della fame, dell'istinto, del bisogno. E' segnato il controllo di questo bisogno, dall'una parte e dall'altra, e chi tiene i conti è quell'ecclesiastico che ha avidità di denaro; in qualche altro momento sarà il povero Lazarillo affamato che terrà conto di qualche altra cosa. In ogni modo v'è sempre un qualcosa di misurato, di stabilito attraverso due interessi tra loro contrastanti. Per questo, potrebbe dire qualcuno, l'autore è

toglieva di mano il piattino e lo riponeva sull'altare. Non fui padrone di prendergli un soldo in tutto il tempo che vissi, o per meglio dire, morii con lui. Dall'osteria non si fece mai portare del vino, ma quel poco ch'era riuscito a mettere nell'arca con le offerte, se lo faceva bastare con tale parsimonia che gli durava [6] tutta la settimana, e per nascondere la sua gran tirchieria mi diceva:

— Guarda ragazzo, i sacerdoti devono essere molto temperati nel mangiare e bere, e perciò io non passo i limiti [7], come fanno gli altri. —

Ma il disgraziato mentiva per la gola, perchè nelle confraternite e negli uffici funebri che recitavamo, mangiava a spese altrui come un lupo e beveva come una spugna». [8]

Y porque dije........ siempre en mí».

«E, giacchè ho parlato di mortori, Dio mi perdoni, che mai fui nemico della natura umana altro che allora, e ciò perchè (in questi mortori) mangiavamo bene e ci saziavamo; desideravo, anzi pregavo Dio che ogni giorno morisse qualcuno [9]. E quando davano il Sacramento agli infermi, specialmente l'Estrema Unzione. come

---

così parco, misurato, parsimonioso nello stile stesso. Se per assurdo avessimo avuto un Lazarillo abbondante di parole, ricchissimo di frasi e di espressioni, avremmo perduto quella schiettezza, quella plasticità, quel rilievo, come accade di una scultura tutta ornamenti, in cui scompaiono le figure centrali.

(5) *Acabado el ofrecer.... altar*: si noti che questo non si potrebbe nemmeno fare: sull'altare non ci può star nulla che non sia sacro. Ma l'avarizia di quel prete era tale, che egli metteva sull'altare la cosa più sporca che esista, il denaro, perchè non glielo rubassero.

(6) *Turar*:*durar*: abbiamo l'indebolimento della *t in d*. Oggi però si dice *durar*; si vede invece che nella parlata popolare la parola, a quel tempo, aveva altro valore fonetico.

(7) *Desmandar*: *sobrepasar*, *propasar*: *abusare.*

(8) *Saludador*: colui che dà la salute, cioè colui che cura. Sarebbe il cosiddetto «medicastro o medicone empirico», la persona che conosce certe cure per esperienze razionali. Queste persone facevano il giro delle famiglie e tutti davano loro da bere. Qui abbiamo tradotto liberamente: «come una spugna».

(9) *Cada día el suyo*: ogni giorno il suo (del giorno) cioè ogni giorno uno.

è stabilito che il chierico inviti tutti gli astanti a pregare, io non ero certo l'ultimo del coro, chè con tutto il cuore e con tutta la buona volontà pregavo il Signore, non già che lo gettasse dalla parte che più gli piaceva [10], come suol dirsi, ma che lo togliesse da questo mondo. E quando qualcuno di essi la scampava — Dio mi perdoni! — lo mandavo mille volte al diavolo, e altrettante benedizioni da me proferite invece accompagnavano colui che moriva. In tutto il tempo che io stetti lì (con quel chierico), e dovettero essere quasi sei mesi, morirono soltanto venti persone, e sono convintissimo che fui io ad ammazzarle, o per meglio dire, morirono a mia richiesta; perchè penso che, vedendo il Signore la mia morte incessante e rabbiosa, si godeva ad ammazzarli per dare a me la vita. Ma di quello che al presente soffrivo, (il Signore) non trovava nessun rimedio [11], chè se vivevo nei giorni di funerale, i giorni che non c'era nessun morto — ormai avvezzatomi alla sazietà e tornando poi alla mia fame quotidiana, sentivo più forte lo strazio [12]. Di modo che in nulla trovavo riposo, salvo che nella morte, che io anche per me, così come per gli altri, desideravo talvolta; ma non la vedevo arrivare, sebbene ce l'avessi sempre dentro di me».

Espressione veramente forte: aveva la morte dentro di sè, che non l'uccideva del tutto, ma che non cessava di tormentarlo, quasi di farlo agonizzare. I due poli opposti, la vita e la morte, s'incontrano. E lui viveva della morte degli altri.

Questa povera creatura, per salvarsi dalla morte, desiderava

---

(10) *A la parte más servido fuese*: dalla parte che più gli piacesse. Cioè: «Signore, fa come tu vuoi: se vuoi che sia dannato, sia dannato; se vuoi che sia beato, sia beato». Ma al ragazzo interessava soltanto che l'ammalato morisse, per sfamare il suo stomaco dilaniato dalla fame.

(11) *Remedio no hallaba*: gli mandava sì un rimedio, ma solo ogni tanto, in modo che non morisse.

(12) *Más lo sentía*: il corpo, abituatosi a mangiar bene, soffriva di più quando ricadeva nella fame.

la morte degli altri. Quindi ci si mostra un realismo estremo, letale, mortifero, in tutto il suo più vivace senso. Ebbene: tutto questo è detto con grande scioltezza, con agilità e vaporosità sorprendenti. Non ci sono più note cupe, tristi, tetre: tetra è la realtà, ma essa è tutta illuminata da quest'arte così agile e briosa. C'è una contraddizione permanente nell'opera, e questa contraddizione ha la sua bellezza: ciò che dice fa pensare a cose orribili, ma il modo con cui lo dice è di tale leggiadria, di tale fortuna espressiva che ci dà piacere. Scritte con tutt'altro stile, queste avventure sarebbero apparse pesanti, noiose, direi quasi ripugnanti, qualche volta. Ma qui tutto è lievitato, trasformato, in un qualche cosa che è bellissimo, radioso, pur essendo bruttissimo nella sua realtà.

Come c'è contrasto tra vita e morte, c'è contrasto tra la forma con cui è espressa e concretata quest'opera, e la materia che tratta.

* * *

L'episodio che segue è uno dei più animati e divertenti del dramma: l'episodio della madia dove l'avaro chierico teneva il suo pane.

«*Pensé....... sepultura*».

«Molte volte pensai di andarmene da quel padrone pitocco ma per due ragioni cessavo [1] (ripensando): la prima perchè non mi fidavo [2] delle mie gambe, temendo la debolezza che per la fame [3] m'era sopraggiunta, e l'altra (perchè) consideravo e dicevo: — ho avuto due padroni: il primo mi aveva (quasi) fatto morir di fame, e lasciandolo mi sono imbattuto in quest'altro, che con essa m'ha già messo nella sepoltura; dunque, se abbandono [4] questo e inciampo in un altro più basso, che cosa mi accadrà se non di morire davvero? — Con questo non osavo muovermi [5], perchè tenevo per fede che tutti i gradi dovevo trovare più rovinosi [6],

---

(1) *Lo dejaba*: lo si riferisce alla proposizione nel suo insieme, cioè *el pensar* ecc., perciò ha messo il neutro.

(2) *Atreverse*: osare. Qui significa: fidarsi. Altro pregio di questo stile è la massima brevità: egli omette quindi il verbo quando il significato rimane facile e intuitivo. Per: «osare di affidarsi alle gambe» dice ellitticamente, «osarsi alle gambe».

(3) *De pura hambre*: potrebbe avere anche significato causale, (cfr. *de bonito que es el tiempo; aquel hombre, de bueno, todos le quieren; de puro bueno, todos le quieren*).

Poi cambia costruzione: non più l'infinito, ma due verbi (*consideraba* e *decía*, che sono narrativi).

(4) *Desisto*: non desistere, ma nel senso di «andar via» (*non sistere;* in latino *sistere* = fermarsi).

(5) *Menear*: muovere, agitarsi. Rappresenta anche un semplice movimento della persona. In italiano diremmo: non fiatavo, non respiravo nemmeno.

(6) *Ruin*: qui nel senso di rovinoso, che porta disgrazia.

e se fossi caduto un pochino più in basso, il nome di Lazzaro non si sarebbe più udito nel mondo [7]. Dunque [8], trovandomi in tale disperazione — che di essa voglia il Signore [9] liberare ogni fedel cristiano — e senza sapermi dar consiglio, vedendomi andare di male in peggio, un giorno che il disgraziato [10], sciagurato e meschino [11] del mio padrone era uscito dal paese, arrivò per caso alla mia porta un calderaio, il quale credo fosse un angelo mandatomi dalla mano di Dio in quelle sembianze. Mi chiese se avevo qualcosa da aggiustare [12]. — Ne avreste ben da fare per me, e non fareste poco se poteste portarmi rimedio — dissi sottovoce [13], che egli non mi udì; ma poichè non avevo tempo da perdere in spiritosaggini, illuminato dallo Spirtio Santo gli dissi: — Buon uomo, ho perduto una chiave di questa specie [14], e temo che il mio padrone mi bastoni; per amore della vostra vita guardate [15] se fra quelle che portate ve ne sia alcuna che faccia al caso mio [16], che io vi pagherò —. L'angelico calderaio cominciò a provare or l'una or l'altra d'un mazzo [17] di esse (chiavi) che portava, e io ad aiutarlo con le mie deboli [18] preghiere. Quando meno

---

(7) Riprende sempre la stessa idea «*no sonara Lazaro*» ma con una nuova rappresentazione: più nessuno mi avrebbe chiamato, come dire, che sarei morto. Questa disposizione di tre rappresentazioni di cui ciascuna è sempre più densa di significato, sempre più completa.

(8) *Pues*: dunque.

(9) *Que* (*plega*): potrebbe essere un relativo come pure un consequienziale (tanto che) e non è nè l'uno nè l'altro. E' incerto: il nesso sintattico manca.

(10) *Cuitado*: colui che è colpito da *cuita*: disgrazia, afflizione. Quindi: quel disgraziato.

(11) *Ruin*: miserabile. *Lacerado*: disperato, uomo senza nessuna risorsa.

(12) *Adobar*: aggiustare, mettere in sesto.

(13) *Paso*: sottovoce, fra i denti.

(14) *De esta arte*: di questa specie.

(15) *Veáis*: è un congiuntivo di preghiera.

(16) *Que le haga*: che faccia il caso mio, o anche: al caso della mia madia.

(17) *Sarcal*: filza, tanti oggetti nella stessa filza, corona di oggetti.

(18) *Flacas*: deboli, perchè era tanto affamato che non aveva più la forza di pregare.

me l'aspetto [19] vedo in figura di pani, come si dice, la faccia di Dio (stesso) dentro la madia, e apertala, gli dissi: — Denari da darvi per la chiave non ne ho, ma prendete di lì la mercede vostra. — Prese un pane di quelli [20], che gli parve il migliore, e, datami la chiave, se ne andò contentissimo, lasciando me ancor più soddisfatto. Ma non toccai nulla, pel momento, perchè non fosse avvertita la mancanza, e anche perchè mi vidi padrone di tanto bendidio che mi sembrò che la fame non osasse più avvicinarmisi. Venne quel misero del mio padrone, e volle Iddio che non badasse al pane dell'offerta, che l'angelo s'era portato via».

C'è un tocco di una psicologia veramente profonda: il ragazzo non osa toccare, prima di tutto perchè il padrone poteva andare a vedere nell'arca dove già mancava un panetto, ma poi anche perchè, avendo ormai la chiave in mano ed essendo perciò ormai padrone, è ormai sicuro che la fame non la soffrirà più, che essa non potrà assalirlo.

Vedremo poi in un altro luogo che il suo stomaco è addirittura lacerato dalla fame: ne ha tanta che addirittura non la sente; mentre in un altro punto, in cui quasi non ha fame, si sente da essa irresistibilmente afferrato. E' l'elemento psicologico che lavora sul corpo.

«*Y otro día........ dieta pasada*».

«E il giorno dopo, appena uscito (il mio padrone) di casa, apro il mio paradiso di pane, e prendo tra le mani e tra i denti un panino, e in un batter d'occhio [21] lo resi invisibile, senza dimenticarmi l'arca aperta. E comincio a scopare la casa con molta allegria, sembrandomi di aver rimediato con quel mezzo da quel momento in poi a tutta la mia triste vita. E così trascorsi con questo quel giorno e un altro felice; ma non era destino che mi du-

---

(19) *Cuando no me cato*: quando meno me la penso.

(20) *Bodigo*: (votivo) = ciò che i fedeli davano al sacerdote, come voto, come regalo.

(21) *En dos credos*: nell'atto di dire il credo, che non è poi tanto lungo.

rasse molto quel conforto, perchè subito al terzo giorno mi venne la febbre terzana, e fu nel vedere un brutto momento [22] colui che mi uccideva di fame (proteso) sulla nostra madia, che girava e rigirava, contava e ricontava i pani. Io fingevo di (non capir) niente e nelle mie preghiere [23] e suppliche [24] segrete dicévo: — San Giovanni, accecalo! — Dopo che fu rimasto (così) un bel pezzo contando per giorni e per dita, disse: — Se non fossi tanto sicuro [25] di quest'arca, direi che m'hanno portato via (da essa) dei pani; ma da oggi in poi, non fosse che per chiudere la porta al sospetto, voglio tenermi ben conto: ne restano nove e un pezzo [26]. — Cattive nuove ti dia Dio — dissi tra me.

Mi sembrò che con quello che aveva detto mi avesse trapassato il cuore con una saetta da cacciatore [27], e lo stomaco cominciò a essere lacerato [28] dalla fame, vedendosi ricaduto nella superata astinenza».

Questo passo è pieno di vita; sembra di vedere questa persona che si muove. E' proprio un tipo di racconto medioevale, quello che ancora qui figura; un racconto primitivo. Ci sono dei quadri, direi quasi, che ci possono far comprendere il valore di questo stile: quadri trecenteschi, in cui l'azione è contenuta ma vivissima.

---

(22) *A des hora*: in cattivo tempo. *En mala hora*: con mia disgrazia, con mia sfortuna. Nelle descrizioni medioevali si dice spesso: *en mala hora*: per mia disgrazia. *En buena hora,* invece: con buon augurio.

(23) *Devoción*: non semplice parola, ma quella che si fa ad un santo speciale.

(24) *Plegaria*: è la supplica che si fa quando si teme una disgrazia.

(25) *Recaudo*: dovrebbe essere il raccolto, il frutto della raccolta, e perciò il benessere, la tranquillità. In senso più lato: certezza di qualche cosa. Quindi: *En buen recaudo*: in buona considerazione, in piena considerazione, la riteneva perciò come una fortezza.

(26) *Nueve . . . . y un pedazo*: il particolare del pezzo non è inutile, ma serve a colorire il carattere del chierico.

(27) *Montero*: colui che va a fare la caccia sui monti, la caccia grossa: daini, cervi, e altre bestie di montagna.

(28) *Escarbar*: verbo quanto mai onomatopeico, che dà l'idea del rodere, del lacerare. Eppure aveva mangiato!

La vediamo senza contorni, vediamo i movimenti di quella figura, di quella persona.

Si noti l'efficacia verbale di cui l'autore si serve. Così quel gerundio con la preposizione: «*en saliendo de casa*», che nello spagnolo dà l'idea dell'immediatezza; così quel «*paraiso panal*», che fa sentire come il pane fosse il suo tesoro, la sua salvezza, la cosa che agognava di più; così «*tomó entre las manos y dientes*», efficacissimo uso di un verbo solo, alludendo quella pagnotta che è ancora tra le mani eppure è già tra i denti. C'è un dinamismo espressivo che lascia sorpresi. Poi l'azione si fa più lenta....

«*Fué fuera..... me consolé*».

«Uscì di casa; io per consolarmi apro l'arca, e appena vidi il pane, cominciai ad adorarlo, non osando mangiarlo. Contai i pani, se per un caso fortunato il disgraziato avesse sbagliato, e trovai il suo conto più giusto di quanto avrei voluto.

Tutto ciò che potei fare fu di dar loro mille baci..... ne presi un pochino, ma a fior di pelle, e con quel poco passai quel giorno non più così allegro come dianzi. Ma siccome la fame aumentava, tanto più che lo stomaco s'era ormai abituato a mangiare più pane nei due o tre giorni che ho detto, morivo di mala morte, tanto che trovandomi solo non facevo altro che aprire e chiudere l'arca e contemplare quella faccia di Dio, come dicono i bambini. Ma lo stesso Dio, che soccorre i poverelli, vedendomi in tale strettezza, mi recò alla memoria un modesto rimedio, il quale fu che pensando tra me dissi: — Quest'arca è vecchia e grande e rotta in alcune parti, benchè (si tratti di) piccoli buchi: si può pensare che i topi, entrandovi, danneggino questo pane; portarlo via tutto intero non è cosa conveniente, poichè la mancanza sarà vista da colui che tanto mi fa mancare...

E cominciai a sbriciolare il pane su alcune tovaglie non molto costose che colà erano estese; ne prendo uno e ne lascio un'altro, cosicchè per ogni tre o quattro sbriciolai uno, poi, come chi ha, preso una marmellata, lo mangiai e mi consolai un poco».

«*Mas él ..... hacer*».

«Ma egli, essendo venuto a mangiare e aperta l'arca, vide il

mal danno [1], e, senza dubbio [2], credette che fossero stati i topi che l'avevano fatto, perchè era stato contraffatto molto opportunamente [3], imitando ciò che essi solevano fare. Guardò la madia da un capo all'altro e vide in essa certi buchi per dove sospettava che (i topi) fossero entrati. Mi chiamò dicendo: — Lazzaro guarda, guarda che persecuzione è saltata fuori questa notte per il nostro pane! — Io finsi gran meraviglia [4], chiedendogli che cosa mai potesse essere. — Che cosa ha da essere! — disse lui — topi, che non lasciano niente in vita. — Ci mettemmo a mangiare e volle Iddio che anche in questo mi andasse bene, poichè mi toccò più pane di quanto la pitoccheria (del mio padrone) mi soleva dare,

---

(1) *Pesar*: sarebbe il dolore. Ma qui è più che altro la causa del dolore, il danno, che era avvenuto.

(2) *Duda*: tante volte troviamo dei sostantivi femminili in spagnolo che corrispondono a un italiano. Tale è il caso presente. Ce n'è un altro tipico: *cabeza* che corrisponde a *caput* latino.

E' avvenuto un fatto molto semplice, rivelatore: il latino aveva un sostantivo neutro, che al plurale faceva *capita*, quindi non è da dirsi che lo spagnolo abbia accettato una parola al singolare; l'ha bensì accettata nella forma plurale, e, più esattamente, non ha usato la parola *capita*, ma una parola leggermente modificata, una deformazione, e cioè *capitia*. Dobbiamo ricordarci che lo spagnolo non è altro che il latino parlato in terra di Spagna, dai colonizzatori latini, romani, che erano in gran parte persone di poca cultura, le quali non parlavano un latino fiorito, ma un latino alla buona. Ed ecco che spropositi e deformazioni hanno dato proprio loro il substrato alla lingua castigliana. Quindi, ripetiamo, esisteva questa parola neutra, ma il neutro è scomparso del tutto nelle lingue neolatine per esigenze di semplificazione, di riduzione, tanto che noi neolatini il neutro non lo concepiamo più; e allora le parole con desinenze in *a* sono state prese come femminili.

(3) *Al proprio*: opportunamente; a proposito; molto bene.

(4) *Híceme muy maravillado*. Abbiamo visto questo atteggiamento della falsità. Il ragazzo non ha altre armi: senza la sua astuzia egli sarebbe un essere indifeso. Una delle sue astuzie è appunto quella della presunta ingenuità. E' tremendo il caso di questo ragazzo che al contatto della vita si chiude in se stesso, e trova in sè la capacità di ingannare.

poichè tagliò [5] con un coltello tutta la parte che aveva sospettato fosse stata rosa dai topi, dicendo: — Mangia questo, che il topo è una cosa pulita — E così quel giorno, aggiungendo la razione del lavoro delle mie mani, o meglio delle mie unghie, finimmo di mangiare, sebbene io non avessi mai cominciato. E tosto mi venne un altro soprassalto, e si fu al vederlo toglier sollecito i chiodi dalle pareti e cercare tavolette di legno con cui inchiodò e chiuse [6] tutti i buchi della vecchia arca. — Oh, Signor mio! — dissi allora — a quanti disastri siamo mai soggetti, noi che veniamo al mondo, dacchè siamo nati, e quanto poco durano i piaceri di questa nostra travagliata vita! Ecco [7], io che pensavo con questo povero e triste rimedio di aver riparato e superato la mia miseria (o: l'avarizia del padrone), e già ero quanto mai allegro e ....; ma non volle la mia disdetta (che fosse così), svegliando questo infelice del mio padrone e dandogli più diligenza ch'egli non tenesse di sua natura [8], (poichè i miseri per lo più non ne sono mai privi). Ora chiudendosi i buchi dell'arca, si chiude la porta alla mia consolazione e la si apre al mio travaglio. Così mi lagnavo io, intanto che il mio sollecito falegname, con molti chiodi e assicelle pose fine alla sua opera dicendo: — Adesso, signori [9] topi

---

(5) *Rayó*: (da *rayar*). *Raya* in ispagnolo significa linea: col coltello, tira una linea tutto intorno al punto dove suppone che i topi abbiano mangiato, e il frammento di pane così staccato lo dà al ragazzo, dicendogli che il topo è un animale pulitissimo. E' un tocco di realtà.

(6) *Clavó*: *cerró*: questi due perfetti tronchi che noi non abbiamo sembrano due colpi dati col martello.

(7) *Heme aquí*: rieccomi.

(8) *Que él de suyo tenía*: senza voler esagerare, c'è una contrapposizione molto tipica tra chi ha e chi non ha: chi non ha deve aguzzare la propria intelligenza per la lotta contro la fame; chi ha non ne ha invece bisogno. C'è senza dubbio qualche cosa di umoristico, di scherzoso, ma anche di vero e di profondo.

(9) *Donos* (*dones*): sarebbe il plurale di *don*. (*Dominus, domnus, domnu, donnu, donno*) le due *n* danno una nasalizzazione molto pronunciata: *doño*; ma sulla *o* avviene la dittongazione in *ue*, a r r i v i a m o alla forma: *dueño*; tutto ciò avviene a poco a poco, per successivi sbocconcellamenti. Ma c'è un'altra strada molto

traditori, vi conviene mutar proposito, chè in questa casa non farete più fortuna [10])».

Si veda come questo passo è vivace, pittorico, dinamico; come sembra fluire così spontaneamente: non c'è nulla di artificioso, di ricercato, niente che possa dire che colui che l'ha composto è stato sovrappensiero, che ha cercato la frase migliore; tutto è fluente, armonico, la sua essenza, la sua disposizione, tanto che sembra un brano di prosa nata così, senza nessuna preoccupazione. E invece probabilmente questo brano di prosa sarà costato non fatica, che sarebbe parola offensiva per l'arte, ma un interiore lavorio: l'artista avrà dovuto esperimentare, saggiare mille volte per riuscire in questa integrità creatrice. Dobbiamo cercare di vedere quest'euritmia, questa composizione perfetta e vitale: l'autore ha creato una realtà nuova, una realtà che mai prima di lui era esistita, pur essendo esistiti gli elementi che la compongono: i topi, la madia, il chierico avaro. Egli ha creato l'insieme, ha creato il mondo, il piccolo mondo dell'arte che è il suo capolavoro, il microcosmo che è il suo mondo dell'arte, cioè una realtà completa cui nulla manca, e da cui nulla si può togliere. Perchè se togliessimo qualche

---

più breve: la parola contratta non dà *due,* ma da *donnus don;* il plurale è avvenuto in *es; dones* però qualcuno potrebbe confonderlo coi «doni», ma non è molto adoperato. Quindi, qui, ha significato di «signori».

[10] *Medrar* (lat. *metere*); è passato dalla terza alla prima conuigazione; la seconda e la terza coniugazione avevano una sola distinzione, cioè da *e* lunga a *e* breve; più tardi i neolatini, secondo il principio già visto della riduzione, portano da quattro a tre le coniugazioni, in quanto non potevano concepire la coesistenza di due coniugazioni così simili. Una delle prime cose che hanno subìto una modificazione è stata la quantità delle sillabe, che si è già perduta verso la fine della latinità. E' fenomeno musicale e ritmico: a una misura quantitativa si era andata sostituendo una misura accentuativa. Uno dei campi in cui si è ripercossa subito questa modificazione fu appunto il campo della quantità, e fra l'altro la seconda e terza conuigazione si fusero in una, oppure verbi della seconda e della terza passarono alla quarta, che per effetto della riduzione divenne la terza.
medrar = arricchirsi, far guadagni, (non confonderlo con *amedrentar*: far paura).

cosa da questo brano, esso ne risulterebbe mutilato, privato di qualche cosa di essenziale alla sua finezza, alla sua completezza: tutto è stato filtrato in questa luce di perfezione.

Il brano che segue è diverso dai precedenti, è il tratto in cui assistiamo allo strazio della fame: nel poveretto che non può dormire, che sta aguzzando l'ingegno per trovare una scappatoia perchè si sente stretto alla gola dalla fame, c'è tutto un movimento speciale, un afflato, una sinfonia particolare per esprimere bene in modo completo il senso della disperazione della fame. Si ricordi il verbo *escarbar*, riferito al suo stomaco; adesso è tutto il suo essere che soffre la fame. E' un brano pittoresco e quanto mai espressivo.

«Appena fu uscito dalla sua casa, vado a vedere il lavoro, e trovai che non aveva lasciato nella triste (1) e vecchia arca un (solo) buco per dove potesse passare sia pure un moscerino. Apro con la mia inutile (2) chiave, senza speranza di trarre alcun prifitto (3)».

Non si preoccupa di ripetere la stessa radice a poca distanza, anzi molte volte insiste nel ripetere parole della stessa radice, se non addirittura le stesse parole, per desiderio di insistere su una sua idea, su un suo concetto: è il caso tipico di questi scrittori che vanno più alla sostanza delle cose che alla loro apparenza, e ottengono di fare opera d'arte anche senza occuparsi di questi particolari.

«.... e vidi i due o tre pani intaccati, che il mio padrone aveva creduto rosicchiato dai topi, e da essi ricavai ancora qualche briciola appena appena sfiorandoli, a mo' di schermitore abilissimo (4).

---

(1) *Triste,* perchè più non gli giova.

(2) *Desaprovechada,* inutilizzabile, che non dà più alcun profitto (provecho).

(3) *Lacería*: cosa da poco, da nulla.

(4) *Diestro*: nel senso di destro non si usa più e si dice *derecho,* resta *diestro* nel senso di abile. Anticamente (Poema *de Mio Cid*) abbiamo *diestro* nel senso proprio, e permangono tuttora certe frasi fatte in cui si conserva la forma antica. Così per *luengo* (attualmente: *largo*) che viene usato in certe frasi.

E poichè la necessità è una così gran maestra, e trovandomi sempre tanto stretto da essa, stavo pensando notte e giorno in che modo avrei potuto campar la vita [5]. E c r e d o che per trovare questi disperati [6] rimedi mi fosse di luce la fame, poichè dicono che questa aguzza [7] l'ingegno, mentre il contrario (succede) con la sazietà [8], così certamente accadeva a me. Una notte essendo io sveglio [9] tutto assorto in siffatti pensieri, e preoccuparmi come avrei potuto aiutarmi a trar profitto dall'arca, avvertii che il mio padrone dormiva; me lo dimostrava col russare [10] e coi gran respiri che emetteva dormendo; mi alzai pian pianino [11], e avendo pensato durante il giorno a quello che dovevo fare e avendo lasciato un coltello vecchio, che colà si trovava dimenticato, in un posto dove avrei potuto ritrovarlo, m'avvicinai alla infelice arca dalla parte dove l'avevo trovata più indifesa e l'attaccai [12] con quell'arma, adoperandola a mo' di succhiello [13]; e poichè l'antichissima arca per esser vecchia di tanti anni, la trovai senza difesa e senza re-

---

(5) *Sustentar el vivir*: ha un significato concreto che vuol dire l'atto del vivere, la funzione del vivere.

(6) *Negros*: qui vorrebbe dire estremi, disperati rimedi.

(7) *Avisa*: da *avisar* = aguzzare la vista (dal latino *visum*) *quindi*: la fame aguzza la vista.

(8) *Hartura*: sazietà, da *harto* che deriva dal latino *farcitum* = ripieno.

(9) *Desvelar*: qui *des* ha significato rafforzativo di *velar*, e non privativo. Significa: passar la notte senza chiuder occhio.

(10) *Roncar*: russare; *ronquido* il rumore del russare; *resoplar*: respirare forte a intervalli di tempo.

(11) *Muy quedito*: avverbio con diminutivo, il diminutivo in ispagnolo è usato anche nei gerundi: *está muriendito*: morendo a poco a poco.

(12) *Acometer* (*ad cum mittere*): mandare insieme e sopra assalire. Ogni preposizione corregge o specifica il valore del verbo. *Acometido* significa anche còmpito a cui ci si è accinti. Es. *Has terminado lo acometido?* Hai finito ciò che avevi cominciato a fare? Non si confonda con *comedido,* suo parónimo che vuol dir invece: garbato, fine..

(13) *Barreno*: succhiello, dalla radice è *barr*, da cui si ricava *barrer* (latino: *verrere* = *scopare*).

sistenza ([14]), e anzi, molto molle e tarlata, mi si arrese subito, e permise (che la facessi) ([15]) nel fianco, per mio rimedio, un buon buco. Fatto questo, apro silenziosamente ([16]) l'arca piagata, e a tentoni feci al pane, che trovai tagliato, quanto sta scritto più oltre; e rinchiuso di nuovo, e con ciò un po' consolato, tornai sulla mia paglia, sulla quale riposai e dormii un poco; ma la cosa mi riusciva a stento, e ne davo la colpa ([17]) al non aver mangiato, e così doveva essere, perchè certamente a quel tempo non mi dovevano togliere il sonno le preoccupazioni del re di Francia.

«*Otro día fué.... sobre sí tenía*»

«Il giorno seguente dal mio signor padrone fu visto il danno, così del pane come del buco che avevo fatto, per cui cominciò a mandare al diavolo i topi e a dire: — Che dire di questo? Mai (avevo) sentito i topi in questa casa, finora! — E senza dubbio dovevo dire la verità, perchè se c'era nel regno una casa che meritasse d'essere risparmiata da loro, essa doveva essere proprio quella, poichè i topi non sono soliti ad abitare dove non si mangia ([18]). Torna a cercare chiodi per la casa e per le pareti e tavolette e torna a turare i buchi ([19]). Venuta la notte, con essa il riposo, tosto io sono in piedi col mio arnese, e quanto lui tappa di giorno, io riapro di notte. E le cose andavano in tal maniera e ci demmo una tal fretta, che senza dubbio per questo si sarebbe potuto dire che dove una porta si chiude se ne apre un'altra. Insomma, sembrava che avessimo preso a cottimo ([20]) la tela di Pe-

---

([14]) *Corazón*: qui significa «forza».

([15]) *Consintió un agujero;* sottinteso: *que se abriese.*

([16]) *Paso*: adagio, in silenzio.

([17]) *Echar*: gettare. In ispagnolo si fa una specie di anacoluto, sottintendendo *la culpa,* e significa gettar la colpa. *Yo lo echo sobre ti. Echárselas* = darsi delle arie.

([18]) *Comer,* da *cum edere,* letteralmente: mangiare assieme, però ormai significa mangiare.

([19]) *A tapárselos*: quel *se* è un magnifico dativo, che dimostra che lo faceva per sè. Oggi si dice: *tapar.*

([20]) *Tener a destajo*: prendere a gara, a cottimo.

nelope, perchè quanto di giorno faceva lui io disfacevo di notte, e in pochi giorni e poche notti riducemmo in tale stato la povera dispensa che chi avesse voluto parlarne con maggior proprietà, l'avrebbe chiamata piuttosto una corazza vecchia di altri tempi che non un'arca, dati i rappezzi e i chiodi che vi avevamo applicato».

Si noti l'accenno «mai sentito topi» abbastanza umoristico: una casa a quel tempo e in quel luogo doveva certamente avere dei topi. Ma in quella del «clerigo» per forza non c'erano: non ci andavano perchè non c'era nulla da mangiare. Qui la cosa è data come probabile, ma con lo spirito che essa sia più che certa.

«Appena vide (21) che non gli serviva a nulla il suo rimedio, disse: — Questa madia è così malconcia, e di legno così vecchio e consunto, che non ci sarà topo da cui possa difendersi, a tal punto che se noi insistiamo, ci lascerà senza difesa e accadrà il peggio, poichè, sebbene offra poca (difesa), tuttavia se ne sentirà la mancanza, e dovrò spendere tre o quattro reali per comperarne un'altra. Il miglior riparo che io posso trovare, poichè a nulla serve quello finora usato, si è di muover guerra (22) per di dentro a questi maledetti topi. E subito cercò una trappola a prestito, e con delle croste di formaggio richieste ai vicini la trappola era sempre allestita dentro l'arca, la qual cosa era per me di grande aiuto; poichè, anche ammesso che io non avevo bisogno, per mangiare, di buone salse, tuttavia trovavo modo di spassarmela con quelle croste di formaggio che toglievo dalla trappola, il che non impediva (23) però che non rodessi anche il pane».

«Poichè constatava che il pane rosicchiato dai topi e il formaggio mangiato, e che il topo che lo mangiava non cadeva mai in trappola imprecava, e domandava ai vicini come mai poteva accadere che il topo mangiasse il formaggio e non si riuscisse a

---

(21) *De que vió*: non appena vide, da quando vide.

(22) *Armar*: muover guerra, tener un esercito in armi.

(23) *Perdonar*: risparmiare. Potrebbe tanto voler dire che mangiando il formaggio mangiava meno pane, tanto che faceva il topo in due sensi, mangiando sia il pane che la crosta.

tirarlo dentro della trappola, mentre lo sportello della trappola [1] era sempre abbassato [2]. I vicini si convinsero che non era il topo a far questo malanno, poichè non avrebbe potuto evitare di cadervi [3] una volta o l'altra. Gli disse un vicino: — Nella vostra casa mi ricordo che soleva aggirarsi una biscia, e dev'essere lei senza dubbio che riesce a farla franca [4], in quanto essendo lunga ha modo di prendere l'esca [5], e sebbene lo sportello la colga nella parte superiore, siccome essa non entra tutta nella trappola, riesce a scapparne fuori. — Parve convincente a tutti quanto costui aveva detto, e il mio padrone ne fu molto irritato e da allora in poi non dormiva più i suoi sonni tranquilli [6], chè qualunque tarlo [7] egli sentisse rodere durante la notte pensava che fosse il serpente (intento) a rosicchiargli l'arca, e tosto saltava giù dal letto, e con un randello [8] che teneva vicino al capezzale da quando gli avevano fatto quei rilievi, e assestava grandi legnate alla povera arca, credendo di spaventare la biscia. Col baccano che faceva svegliava i vicini e non lasciava dormire me. S'avvicinava al mio giaciglio e lo scuoteva [9] da una parte all'altra, e assieme alla paglia scuoteva anche me, pensando che il serpente mi si avvicinasse e si ravvoltasse nella paglia o nel mio mantello [10], poichè gli avevano detto che di notte accadeva a questi animali in cerca di calore

---

(1) *Trampilla del gato. Gato* ha il significato di trappola, ed è usato per non ripetere l'altra parola. *Trampilla* sarebbe il saliscendi che appena è toccato, ricade sul topo.

(2) *Acordaron*: conclusero dopo tanto parlare.

(3) *No fuera menos de haber caído*: non poteva non accadere che una volta tanto il topo fosse preso in trappola.

(4) *Lleva razón*: riesce ad avere ragione delle insidie.

(5) *Cebo* = esca (cfr. «cibo»).

(6) *A sueño suelto*: a sonno placido, tranquillo.

(7) *Gusano*: verme, in questo caso: tarlo.

(8) *Garrote*: bastone nodoso.

(9) *Trastornar*: scompigliare, mettere in disordine.

(10) *Sayo*: mantello.

che si avvicinassero alle culle dove stavano i bambini e che qualche volta li mordessero e li mettessero in pericolo. Io, il più delle volte, fingevo di dormire [11], e al mattino mi diceva: — Stanotte, ragazzo mio, non hai sentito niente? Io son corso dietro alla biscia, e anzi penso che sia venuta vicina al tuo letto, dato che son molto fredde e vanno in cerca di calore. — Voglia Iddio che non mi morda, dicevo, chè io ne ho tanta paura». —

Si osservi il tono comico che va sempre più sviluppandosi nella forma discorsiva propria del romanzo. Tutto viene qui spiegato: non come nella poesia, in cui si procede per immagini, per allusioni, per traslati che sono tali in quanto creano uno stato d'animo per accenni. Qui invece ci troviamo di fronte a una forma semplicemente narrativa, tutta chiarezza, anzi qualche volta perfino particolareggiata, in quanto l'autore vuol dare un'idea esatta di tutto ciò che è accaduto, e presentare al lettore un quadro vivo e completo di un brano di vita, creata artisticamente secondo un principio fantasioso.

«Così si aggirava per la casa sempre attento, sempre sveglio, tanto che, in fede mia, la biscia, o per meglio dire «il biscio», non osava roder di notte nè alzarsi per andare all'arca; ma di giorno, mentre il padrone stava in chiesa o in paese, facevo le mie marachelle. Vedendo questi danni [12], e valutando il poco rimedio che vi poteva apportare, andava, come ho detto, di notte, trasformato in uno spirito inquieto [13]. Io ebbi paura che con quel ricercare così affannoso [14] non s'imbattesse nella chiave che tenevo nascosta sotto la paglia, e mi parve più sicuro, di notte, tenermela in bocca; poichè, fin da quando vivevo col cieco questa bocca l'avevo trasformata in una borsa, tanto che m'era accaduto di te-

---

(11) *Hacía del dormido*: è la forma esatta, antica: fare l'addormentato.

(12) *Los cuales daños*, costruito alla latina per dare il posto più importante alla parola più importante.

(13) *Trasgo*: uno di quegli spiriti che non hanno mai pace, folletto.

(14) *Diligencias*: cure, ricerche.

nervi dodici o quindici *maravedís*, il tutto in monete da mezzo soldo, senza che questo m'impedisse di mangiare, chè altrimenti non sarei stato padrone di un soldo senza che il maledetto cieco se ne accorgesse [15], quando non tralasciava di rovistare accuratamente ogni cucitura o rammendo. Cosicchè, come dico, mi mettevo di notte la chiave in bocca e dormivo senza preoccupazioni [16] che quello stregone del mio padrone se ne accorgesse. Tuttavia quando una disgrazia vuol succedere, ogni diligenza (per evitarla) diventa superflua. Volle il mio destino o per meglio dire vollero i miei peccati, che una notte, mentre stavo dormendo, la chiave mi si mettesse nella bocca, che doveva essere aperta, in tal modo e posizione che l'aria che emettevo nel sonno uscisse per il buco della chiave, che aveva tanto di canna vuota, e fischiasse fortissimo, così come volle la mia sfortuna, in modo tale che quell'anima in pena [17] del mio padrone, udì quel suono e lo prese per il fischio del serpente, e certamente l'apparenza doveva esser quella.

Si alzò adagio, adagio, col suo randello in mano e a tentoni, guidato dal fischio del serpente, mi si avvicinò con molta calma, perchè questo non lo sentisse, e quando s'avvide di esser giunto vicino, pensò che la biscia si fosse accostata alla paglia su cui io stavo steso, in cerca del mio calore; alzando bene il bastone e credendo di averla sotto e di darle tal colpo da ucciderla, con tutta la sua forza mi assestò sulla testa una randellata così violenta che mi lasciò malconcio e privò di sensi. Come s'accorse di avermi colpito, dato il gran gemito che il fiero colpo mi aveva provocato, mi raccontò che s'era avvicinato a me, e a gran voce chiamandomi cercò di farmi rinvenire [18]. Ma, toccandomi con le mani, sentì il molto

---

(15) *Caer en...* = rendersi conto di.... *caer con....*, prendere una cosa, afferrarla.

(16) *Recelo*: sospetto, ma diverso da *sospecha*: questo realizzato in presenza d'un fatto che spiega qualche cosa, l'altro invece quando non si sa ancora che cosa possa motivare il sospetto, ma si è in uno stato di timore e di attenzione.

(17) *Sobresaltado*: che stava sempre sull'avviso.

(18) *Recordarme*: farmi rinvenire, tornare in me stesso.

sangue che mi usciva e s'accorse del male che m'aveva fatto e corse a cercare un lume in gran fretta e tornando con esso mi trovò che mi lagnavo, sempre con la chiave in bocca, chè non me n'ero mai liberato [19], mezza fuori, proprio a quel modo che doveva trovarsi quando fischiavo con essa».

Si osservi come tutto è sapientemente costruito: sembra una descrizione che scorra pianamente, eppure tutto è descritto con tale scioltezza, con tale arte, da risultare assolutamente straordinario. Finissimo, benchè si tratti di un fatto grossolano; presentato con un tono così delicato e garbato che ci riporta in un ambiente del tutto diverso da quello in cui crederemmo di trovarci. Non rude nelle descrizioni, ma accorto, calcolatissimo. Basti vedere come precisa la posizione della chiave nella bocca. Tutto è ben congegnato: il respiro, ossia l'aria che passa attraverso la cannuccia della chiave emette questa specie di fischio. Così quando si alza l'ecclesiastico, che crede abbia da fare con il serpente e prende il randello e lascia andare il colpo. La situazione è quasi eguale a quella dell'episodio con il cieco: ma quello che si vuol dire, è che, pur trovandoci in mezzo a un realismo così forte, vigoroso, imponente, vi scopriamo una certa delicatezza, finezza e leggerezza di rappresentazione. L'artista ha saputo lievitare i fatti così concreti, ha saputo dar loro uno slancio, ne ha fatto una cosa veramente elevata. Un esame più accurato ci porterebbe ad avvicinare questo stile, questa descrizione così dosata, così particolare, allo stile di Santa Teresa, e si troverebbe che la stessa Santa Teresa, in un argomento affatto diverso (poichè tratta di questioni puramente mistiche, spirituali), in un mondo di astrazione o quasi, presenta immagini e particolari con tono di concretezza e familiarità che un raffronto tra i due stili è più che giustificato. Quando, per esempio, racconta il lavoro del filugello (che rappresenta l'anima intenta a lavorare per la propria perfezione, come il baco che a poco a poco fa il suo bozzolo, nel quale si chiuderà e dal quale uscirà far-

---

(19) *Desamparar*: abbandonare.

falla), e così quando paragona le varie preghiere alle varie forme con cui si irriga la terra, Santa Teresa ci descrive queste operazioni, questi tipi diversi d'irrigazione, con delle particolarità veramente sorprendenti in un'atmosfera naturale e spirituale. Atmosfera di realtà qui, là spirituale, coincidono questi scrittori per finezza di rappresentazione negli esempi di cui parlano. Quindi non il fatto ci interessa, ma il modo con cui questo fatto particolare diventa veramente bellissimo per il suo valore artistico. E così se prendessimo un brano del Chisciotte: pure con stile diverso, più sostenuto, più meditato, più composto, secondo un modello classico (mentre qui invece è più snodato), troveremo accorgimenti veramenti degni di rilievo.

La frase «i miei fati», può essere un'espressione leggermente burlesca, allusiva «ai fati» dei latini. Non manca l'eco di una risata: la cosa è narrata con un po' di umorismo. Potrebbe essere per Lazarillo un'umiliazione raccontare queste sue disgrazie, queste due peripezie, e invece le racconta con questo fare così scanzonato, che dà al tutto un'impronta di scioltezza e di grande lievità.

«Spaventato, l'uccisore di serpenti, per vedere cosa mai potesse essere quella chiave la guardò, togliendomela completamente di bocca, e vide cos'era, poichè essa nelle guarnizioni non differiva affatto dalla sua. Andò poi a provarla e con esso si convinse del danno. Dovette dire il crudel cacciatore: — Ho trovato il topo e la biscia che mi facevan guerra e si mangiavano il mio patrimonio. — Non dirò niente di quanto successe nei tre giorni che seguirono, poichè li passai tutti nel ventre della balena [20], ma (dirò) di come udii ciò che ho raccontato [21], dopo di esser rinvenuto, per

---

(20) *En el vientre de la ballena*: il profeta Giona fu ingoiato da una balena e vi rimase tre giorni. Qui l'allusione significa che questi tre giorni li passò nell'incoscienza.

(21) *Mas de cómo esto que he contado oí...*: costruzione molto imbrogliata. Significa: secondo come riuscii a ricostruire l'accaduto dalle parole del mio padrone, dopo che avevo ripreso coscienza.

bocca del mio padrone il quale a quanti si presentavano raccontava ogni cosa per esteso. In tre giorni ripresi i sensi e mi vidi gettato sul mio giaciglio con la testa incerottata e piena di unguenti e d'impiastri, e dissi spaventato: — Che cos'è mai questo?

Mi rispose il crudele sacerdote: — In fede mia che ho cacciato il topo e le biscie che mi distruggevano — . E io mi resi conto da capo a piedi ([22]), e mi vidi così malconcio che tosto mi resi conto della mia disgrazia. In quel momento entrò una vecchia che usava curare i malati con le preghiere ([23]) ed entrarono anche i vicini e cominciarono a togliermi le bende dalla testa e a curarmi di quella legnata; e vedendo che avevo ripreso i sensi, furono molto contenti ([24]), e dissero: — Poichè ha ripreso coscienza, piaccia a Dio che non sia nulla. — Così tornarono di nuovo a raccontare le mie disgrazie e a riderne; e io, peccatore, a piangerne.

Con tutto ciò mi diedero da mangiare, chè ero sfinito ([25]) dalla fame, e a mala pena poterono ridarmi le forze. Così, a poco a poco, dopo quindici giorni mi alzai e mi trovai fuori pericolo, ma non senza fame, e mezzo guarito.

Tosto il giorno dopo che mi fui levato da letto il mio signor padrone mi prese per mano e mi cacciò fuori della porta e là, in mezzo alla strada, mi disse: — Lazzaro, da oggi in poi sei più tuo che mio: cercati un padrone e vattene in pace, che io non voglio in mia compagnia un così diligente servitore; non puoi essere stato altro che un ragazzo di quelli che accompagnano i ciechi ([26]): e facendosi per me il segno della croce, come se fossi indemoniato, tornò in casa e chiuse la porta».

---

(22) *Miré por mí*: mi guardai quant'ero lungo, da capo a piedi.

(23) *Ensalmar*: da *salmo*: recitare una preghiera che doveva dare la guarigione. Quindi, proprio anche di una medicina, che curava in modo empirico.

(24) *Reirlas* (con l'accusativo) attualmente si direbbe: *reirse de,* col genitivo.

(25) *Transido*: reso debolissimo (alla latina: trapassato).

(26) *Mozo de ciego*: il garzone del cieco era ritenuto proverbialmente una persona astuta, diabolica.

* * *

Il terzo episodio del Lazarillo ci presenta un aspetto per noi nuovo del suo protagonsita.

Finora abbiamo dovuto contemplare il nostro eroe in atto di difendersi dai cattivi, da coloro che vogliono sfruttarlo e gl'impediscono di vivere, lesinandogli il pane, e lo costringono a mostrarsi altrettanto cattivo, altrettanto accorto e astuto. Guai se, in questa battaglia fra l'astuzia dei padroni e la sua non riuscisse a vincere: sarebbe certamente condannato a soccombere, a morire.

Invece nel terzo trattato noi cogliamo un altro lato di Lazarillo, anzi scopriamo il suo vero animo, la sua vera personalità morale. Egli, d'istinto, non è mai stato cattivo, non vuol esser crudele, e lo fa soltanto perchè ve lo inducono, perchè vi è trascinato dalla necessità, dal bisogno di difendere la sua vita. Qui, in questo terzo trattato, egli si trova di fronte a un padrone che gli fa soffrire la fame ancor più di quelli precedenti; però, siccome lo fa tribolare non per sua cattiveria, che anzi ne soffre egli stesso, il ragazzo si trasformerà in una specie di suo benefattore e dirà tra sè: — Sono caduto in una situazione anche più difficile delle precedenti, perchè dovrei esser io a mantenere il mio padrone. Sente di volergli bene, e lo dice in un momento di effusione d'animo. Un po' di colpa c'era anche nel nuovo padrone, perchè avrebbe potuto essere più semplice, meno borioso; ma non è tutta colpa sua: si tratta di un abito che gli viene dalla sua classe sociale, dall'aristocrazia cui appartiene. L'episodio fornisce, come vedremo, un elemento di critica della classe nobile decaduta per sua inerzia e per i suoi pregiudizi.

«In tal modo fui obbligato a trovar forze nella (mia) stessa debolezza, e a poco a poco, con l'aiuto della buona gente, mi trasferii nell'insigne città di Toledo, dove, con la grazia di Dio, do-

po [1] quindici giorni mi si chiuse la ferita. E mentre ero ammalato, mi davano sempre qualche elemosina, ma poi che fui guarito, tutti mi dicevano: — Tu sei un vigliacco [2] e un fannullone e un perdigiorno, cèrcati un padrone al quale servire. —

— E dove trovarlo, dicevo io fra di me, se Dio non me lo crea adesso dal nulla, come ha creato il mondo? — Mentre andavo così vagando [3] di porta in porta con poco profitto, poichè ormai la carità s'era involata in cielo, volle Iddio che m'imbattessi in uno scudiero [4] che passeggiava per la strada con un abito decente, ben pettinato, con passo [5] e portamento [6] molto sostenuto. Mi guardò, e io (guardai) lui, e mi disse: — Ragazzo, cerchi padrone? — Io gli dissi: — Sissignore, — Ebbene, seguimi, mi rispose, che Dio t'ha concesso una grazia nel farti imbattere in me: oggi devi aver detto qualche buona orazione. — E lo seguii, ringraziando Iddio per quello che gli avevo sentito dire, e che pur io ritenevo, a giudicar dal suo abito e dal suo contegno, che fosse il padrone di cui avevo bisogno.

Era di mattina, quando incontrai questo mio terzo padrone, e mi portò con sè per gran parte della città; passavamo per le piazze dove vendevano pane e altre cibarie; io pensavo che lì mi avrebbe caricato di ciò che si vendeva, anzi lo desideravo; poichè quella era proprio l'ora in cui si suole far provvista del necessario; ma egli passava in mezzo a tutte quelle cose con passo molto rapido.

— Forse dicevo tra me non ci trova quello che fa per lui,

---

(1) *dende a...* = oggi si dice: *después de* 15 *dìas,* o meglio: *a los* 15 *dìas.*

(2) *bellaco*: vigliacco, nel senso antico di fannullone.

(3) *Discurrir*: passare di porta in porta.

(4) *Escudero*: uno degli ultimi titoli della nobiltà di quel tempo, specie di cavaliere. Comunque, sempre un nobile.

(5) *Compás* (*con el paso*): cadenza, movimento del corpo che accompagna il passo.

(6) *Continente*: anche nel senso «portamento».

e vorrà che lo compriamo in qualche altra parte. Così camminammo fino a quando suonarono le undici. Allora entrammo nella chiesa maggiore, e io dietro a lui; e molto devotamente lo vidi ascoltare la Messa e gli altri uffici divini, finchè tutto non fu finito e tutta la gente non se ne fu andata. Allora uscimmo dalla chiesa di buon passo, cominciammo a scendere per una via, e io ero il più allegro del mondo vedendo che non c'eravamo occupati a cercare da mangiare. Ben considerai che doveva il mio nuovo padrone essere uomo che faceva le provviste all'ingrosso, e che il pranzo doveva essere già pronto (7) quale io lo desideravo, anzi quale mi occorreva. Intanto l'orologio battè l'una dopo mezzogiorno e arrivammo a una casa davanti alla quale il mio padrone si fermò, e io con lui, e tolse dalla spalla il lembo del suo mantello, tirò fuori dalla manica una chiave e aprì una porta; entrammo in una casa, una casa che aveva l'ingresso oscuro e lugubre, tanto che pareva incutere paura a chi vi entrava, sebbene dentro si aprisse un cortiletto e alcune camere assai decenti. Appena entrati si liberò del tutto del mantello e, dopo che m'ebbe domandato se avevo le mani pulite, lo scuotemmo e lo piegammo, e molto pulitamente soffiando sopra una panca (8) che colà si trovava, egli ve lo depose. Fatto questo, ci si sedette, chiedendomi per filo e per segno di dov'ero e com'ero capitato in quella città; e io gli riferii più di quanto avrei voluto, perchè mi pareva a quell'ora esser più conveniente che mi domandasse di apparecchiar la tavola e scodellar la minestra, anzichè domandarmi quello che voleva sapere; tuttavia lo soddisfeci come meglio seppi mentire, dicendo le mie virtù e nascondendo il resto, poichè mi sembravano esser quelle cose da non parlarne al cospetto di un gran personaggio (9)».

---

(7) *A punto*: cotta a puntino.

(8) *Poyo*: qui nel senso di cassapanca, panca.

(9) *No ser para en cámara*: non erano discorsi da farsi in una sala di ricevimento di un personaggio importante, quindi, più in generale, da non farsi davanti ad un gran signore.

Già fin da principio l'episodio si caratterizza dal movimento del ragazzo che si mette al seguito di questo padrone con molte illusioni e speranze, dall'aspetto esterno di questo padrone, col suo mantello e col suo cappello a pennacchio, e dal passo sicuro con cui passeggia per le strade, tanto ch'egli crede d'aver trovato un padrone ricco e si sente dire dallo stesso che egli deve aver fatto una buona preghiera per imbattersi in lui, e nutre qualche buona fiducia che il padrone si provveda di ogni bendidio. Il padrone non compra niente, e allora il ragazzo spera ch'egli faccia gli acquisti all'ingrosso, e che siano i domestici a fare la spesa: a casa, tutto sarà già pronto. Ma la casa gli dà subito il senso dello squallore, della miseria; quello stesso squallore che noi conosciamo già dalla casa del chierico.

Anche qui aleggia il senso della morte; però la solita vena umoristica del nostro scrittore ci fa rilevare quella domanda che il padrone muove al domestico: — Hai le mani pulite? prima di fargli piegare il mantello: guai se la gente potesse sospettare che egli non ha un domestico in casa che gli tenga tutto ordinato! Ne sarebbe disonorato.

Da questo particolare avvertiamo come si tratti di un signorotto, di un nobile, il quale ha riposto tutta l'essenza della sua vita nell'esteriorità, nel buon nome, nel senso formale dell'onore, e questo sarà il tema centrale dell'episodio.

Vedremo poi, a un certo punto, che il nuovo padrone cercherà d'istruire il nostro Lazarillo sull'importanza della fama; sarà per la fama e il buon nome che questo scudiero avrà abbandonato la sua terra, dove forse avrebbe potuto vivere senza tanta ristrettezza.

Invece Lazarillo è di tutt'altro parere, e per lui l'importante è di soddisfare i bisogni dello stomaco, della vita materiale. Si accende una specie di conflitto tra la cadente nobiltà, il feudalismo nei suoi ultimi bagliori, e il concetto della materialità, quali insopprimibili esigenze della vita, che prescinde dai gradi di nobiltà più o meno elevata. La nota di praticità è caratteristica della classe borghese venuta su a forza di intelligenza e di lavoro, mentre l'altra classe sociale non aveva più alcuna funzione da compiere: quella

con gli occhi aperti sul presente, questa con lo sguardo rivolto al passato.

Questa opposizione non è spiegata nel testo, bensì vi è descritta, rappresentata in un modo vivo. Così per la scena del ragazzo che segue il suo padrone con ansia, i particolari di questo nobile che va a Messa e si trattiene agli altri uffici divini, non tanto per pietà quanto per farsi vedere e per passare il tempo, e che non si muove finchè tutta la gente non se ne sia andata, mentre lo stomaco del povero Lazarillo è sempre più tormentato dalla fame. Sono momenti ricchi di forza e di realtà. Parallelamente all'azione esterna si svolge un'interiore, che colorisce e giustifica il ritmo del racconto.

«Fatto questo, stette un poco così e tosto io scorsi un cattivo segno, perchè ormai erano quasi le due e non rilevavo in lui alcun desiderio di cibo più di quanto ne avesse un morto. Oltre a ciò, consideravo quel tenere la porta chiusa a chiave, quel non sentire nè sopra nè sotto nella casa passo di anima viva: tutto ciò che avevo visto erano pareti, nè si vedevano accostate ad esse, nè sedie, nè sgabelli, nè panche, nè tavola, e nemmeno quella tal madia di prima; insomma, sembrava una casa incantata. Stando così le cose, mi disse: — Tu, ragazzo, hai mangiato? — — Nossignore, dissi io, poichè quando incontrai Vostra Signoria non erano ancora suonate le otto —. — Eppure, benchè fosse presto, io avevo già fatto colazione e quando io mangio qualche cosa, ti prevengo che fino sera rimango così; aggiustati perciò come vuoi, chè dopo (alla sera), ceneremo —. Mi creda Vostra grazia, che quando mi sentii dire queste parole, poco mancò che non svenissi, non tanto per la fame, quanto per riconoscere di colpo fino a qual punto la fortuna mi fosse avversa. Mi tornarono dinanzi alla mente le mie traversie, e tornai a piangere sulle mie pene, mi tornò alla memoria la considerazione che facevo quando pensavo di abbandonare il mio chierico, e cioè che, sebbene quello fosse sventurato e misero, per ventura mi sarei imbattuto in un altro peggiore. Insomma, piansi colà la mia travagliata vita trascorsa e la mia prossima morte futura. E tuttavia, dissimulando meglio che potei, dissi: — Signo-

re, sono un ragazzo, io, che non mi agito tanto per mangiare, che Dio sia lodato; di questo potrei vantarmi fra tutti i miei pari, perchè sono di bocca buona, e così fui elogiato finora da tutti i padroni che ho avuto —.

— Questa è virtù, disse lui, e per questo ti vorrò ancora più bene: perchè saziarsi del tutto è da porci, e mangiare moderatamente è da persone per bene. —

— Ben t'ho capito!, dissi tra me; maledetta tutta questa medicina e tutta questa bontà che i padroni in cui m'imbatto riscontrano nella fame! —

Mi misi a ridosso del portone e trassi dal petto alcuni pezzi di pane che m'erano rimasti, fra i tanti dàtimi per carità».

Anche qui il passaggio repentino dall'illusione primitiva alla delusione si coglie in accenni; tutto è graduato nello svolgimento, in questo capolavoro della proporzione. L'accenno consiste in quel primo momento in cui il ragazzo, entrato nella casa, trova un vestibolo lugubre e triste, e questa è già una nota preparatoria; poi entrerà e troverà la casa spoglia: «*todo eran paredes*»; e poi risuonerà la domanda imprudente del padrone: — Ragazzo, hai mangiato? —, e la risposta negativa. Ecco tutti gli elementi compositivi che si susseguono lentamente, ma implacabilmente; essi denunciano e poi scompaiono: valutiamo così la sapienza costruttiva, il lato bello di tutta questa descrizione intraducibile. Il commento dovrebbe aiutarci nella scoperta di queste bellezze. Se considerassimo qualche pagina di un altro romanzo del tempo, «*La vida del Buscón*», si noterebbe ancor più il tono di comicità avvertito in altri passi del nostro capolavoro. Nell'opera di Quevedo facilmente avvertiamo che la nota della fame accentuata ci porta al grottesco. Nel Lazarillo invece domina un senso di desolazione, di pena, di accoramento.

«Egli, vedendo questo, mi disse: — Vien qua, ragazzo; che pane mangi? Gli andai vicino e gli mostrai il pane; me ne prese un pezzo, di tre che ne avevo, il migliore e il più grosso, e mi disse: — In fede mia, che questo vuol esser buon pane. — Altro che buono!, — dissi io — o signore, in questo momento! — Sì,

in fede mia, dice lui: dove l'hai preso? Sarà stato impastato da mani pulite? — Questo non lo so, gli dissi, ma, a me il suo sapore non mi fa schifo. — Così voglia Dio, disse il mio povero padrone, e portandolo alla bocca, cominciò ad addentarlo tanto rabbiosamente come facevo io con l'altro (pezzo). — Gustosissimo pane è questo, disse, com'è vero Iddio! — E poichè vidi di che piede era zoppo, mi affrettai, riconoscendolo così ben disposto; poichè se avesse finito prima di me, si sarebbe fatto premura di aiutarmi a (spacciare) l'altro pezzo che mi era rimasto; e con ciò finimmo quasi assieme». —

Si veda la semplicità estrema di questo rilievo. E' la lotta per la vita che si scopre senza orpello: realismo e vitalismo. E' proprio una realtà vista e considerata con occhio sano. Realtà, non atmosfera campata in aria, come quella in cui vive il povero signorotto e vedremo in seguito che questo dissidio fra il cavaliere e il ragazzo diverrà anche più aperto, quando uno parlerà di buon nome e l'altro di necessità materiale.

Niente di meglio, per conoscere una cultura, che l'esame delle sue opere. Noi abbiamo spesso un'idea molto astratta della letteratura; crediamo che essa sia un qualche cosa di astratto ed impersonale, e invece non è altro che l'insieme delle opere letterarie di una nazione. Leggere una storia della letteratura se non si conoscono le opere letterarie è poca cosa. Molto meglio conoscere un'opera per averla letta, che avere i dati estratti da una storia letteraria. La lettura delle opere apre un orizzonte, fa sentire quale sia il popolo che tali opere ha prodotto, la cui vita rimane espressa in modo concreto, fisso, eterno ormai appunto nei suoi capolavori. Esistono opere che vivono da secoli, come questa che stiamo studiando. Quest'opera ha rappresentato al mondo uno dei caratteri della letteratura spagnola, cioè il suo realismo, il rifuggire da tutto ciò che è pura astrattezza, opposizione ai sogni e alle fantasie. Tuttavia non riduciamo a questa sola visuale lo spirito spagnolo che pur ha prodotto un capolavoro di genere idealistico come «*La vida es sueño*».

Realismo, anche, nel senso di tagliare il passaggio, il colle-

gamento col passato. Una mente che indugia sul passato è quella del nostro povero scudiero, il quale, col feudalesimo ormai tramontato, rimane prigioniero dei modi e delle idee di una classe sociale condannata a scomparire per aver esaurita la sua missione. Quel povero scudiero, sceso dal castello diroccato del suo paese vive del ricordo dei suoi antenati delle loro imprese ormai lontane nel tempo e, crede di aver diritto di essere protetto dal presente. Gli vien contraposto il nostro Lazarillo, il quale sente invece la necessità di affrontare la vita, di studiare e di adeguarsi alla realtà, e ride ed ironizza, o per lo meno sente compassione di questa povera creatura, superata dall'impero del suo tempo.

Se la Spagna è decaduta a un certo momento della sua storia: — e doveva decadere, come tutto in questo mondo — questa decadenza ha le sue cause concrete, e una di esse consiste nell'aver essa guardato soltanto al passato e non all'avvenire, nell'aver pensato che bastasse aver compiuto opere grandi per aver diritto a un persistere di valori, a un perpetuarsi di diritti.

E allora, eccoci alla metà del sec. XVI, al momento decisivo della civiltà spagnola, cioè al momento della scissione tra passato, tra idealismo e realismo, tra senso concreto della realtà, e senso superato del passato. Questo momento è tipicamente raffigurato dal Lazarillo de Tormes.

Momento spagnolo, sotto un certo aspetto, anche nella lingua del nostro capolavoro; e questa tipicità si riflette nella difficoltà che troviamo a volte quando si tratta di tradurre, quasi che le frasi fossero inchiodate alle righe in cui sono nate.

«E il mio padrone cominciò a raccogliere con le mani poche briciole, e ben minute, che gli erano rimaste sul petto, ed entrò in una stanzetta che colà si trovava uscendone con un boccale slabbrato e non molto nuovo, e quando ebbe bevuto m'invitò a fare altrettanto. Io, così per contegno, gli dissi: — Signore, non bevo vino. — Ma è acqua rispose, ben puoi berne. —

Allore presi il boccale e bevvi, non molto però, perché non era la sete il mio tormento. Così stemmo fino a notte, parlando di cose attorno cui mi domandava e alle quali risposi meglio che

potei. Frattanto m'introdusse nella stanza dov'era il boccale nel quale avevamo bevuto, e mi disse: — Ragazzo, fermati lì e vedrai come facciamo questo letto, affinchè d'ora in poi tu lo sappia fare da solo. — Mi misi a un'estremità, e lui dall'altra, e facemmo quel disgraziato letto, nel quale non c'era molto da fare, perchè ci aveva, sopra alcune panche, un graticcio sul quale, sopra un materasso nero, era stesa la biancheria, e quello per non essere lavato troppo spesso non sembrava nemmeno un materasso per quanto a quell'uso servisse con molta minor lana di quella che era necessaria. Lo stendemmo, tentando di sprimacciarlo, la qual cosa era impossibile, perchè ciò che è duro non può diventar morbido. In quel saccone[1] del diavolo, maledetta la cosa che ci avesse avuto dentro!, messolo sopra il graticcio, si distinguevano tutte le canne, e sembravano proprio essere i fianchi[2] di un magrissimo porco; e su quel materasso affamato stendemmo una coperta dello stesso genere, di cui non riuscii a distinguere il colore. Fatto il letto e venuta la sera mi disse:

— Lazzaro, è tardi, e di qui alla piazza c'è tanta strada; poi per questa città girano molti ladri che di notte assalgono (i viandanti)[3] cerchiamo di passarla meglio che possiamo e domani, venuto il giorno, Dio provvederà; perchè io, essendo solo, non ho fatto provviste, anzi in questi giorni ho mangiato fuori di casa; ma d'ora in poi si farà in altro modo. — Signore, dissi io, Vostra Grazia non si dia pena per me, chè so passare a digiuno una notte e anche più se è necessario. — Vivrai più a lungo e più sano, mi rispose, perchè, come oggi dicevamo, non c'è niente di meglio al mondo, per vivere sani, quanto il mangiar poco. — Se si tratta di questo, dissi tra me, io non morirò mai, chè sempre questa regola ho dovuto osservare, per forza e per mia disgrazia, e mi aspetto di doverla osservare per tutta la vita.

---

(1) *enjalma*: saccone.

(2) *entrecuesto*: costole, fianchi.

(3) *capean*: muovere la cappa, come il torero col toro; antic.: assalire, gettando una cappa addosso alla vittima.

E si coricò nel letto, mettendo come capezzale i calzoni e la giubba, e mi ordinò di sdraiarmi ai suoi piedi, la quale cosa io feci, ma non ci fu verso di dormire, perchè le canne e le mie ossa sporgenti non fecero altro in tutta la notte che azzuffarsi tra loro; e con miei tormenti, con i miei mali e con la mia fame penso che nel mio corpo non ci fosse una libbra di carne; per di più, siccome quel giorno non avevo mangiato quasi nulla, ero rabbioso dalla fame, la quale non andava d'accordo col sonno. Maledissi mille volte che Dio mi perdoni! — la mia sorte dannata, per la più gran parte della notte; e quel ch'è peggio, non osando girarmi per non svegliarlo, implorai da Dio parecchie volte la morte». Come s'è visto spesso anche altrove, ogni tanto il protagonista s'interrompe nella descrizione delle sue vicende e entra nel suo mondo interiore.

Nel romanzo quindi non abbiamo soltanto un seguito di avventure, ma vi appaiono anche momenti di interiorità, di meditazione quasi, che offre la p o s s i b i l i t à di rilevare questo aspetto molto importante, che cioè quest'opera, al pari di altre precedenti (ma in esse meno chiaramente) è una di quelle che più hanno avvicinato la forma letteraria alla realtà della vita. Di solito le opere letterarie, sopratutto in certi periodi, sono state considerate come scritto di pura finzione, come manifestazione di spasso, di divertimento; invece nel Lazarillo abbiamo sì un'opera di finzione, ma in essa le varie fasi, i vari sviluppi dell'azione sono tenuti stretti, cementati da una realtà profonda che dà loro un senso di umanità. Non è una azione periferica o superficiale, ma un'azione che ha tutte le sue radici nella realtà spirituale del povero ragazzo, così tormentato dalla disgrazia. Ed esso ogni tanto interviene nell'azione e parla. Mi richiamo per questo modo di sospendere la descrizione dell'azione ad un modello molto conosciuto, ai «Promessi Sposi», in cui ogni tanto cogliamo l'autore in atto di intervenire, di chiarire un'idea, lanciare un giudizio, per poi ritrarsi e lasciare che l'azione continui. Ma abbiamo di più: sentiamo l'aderenza fra le vicende raccontate e lo stato d'animo del personaggio. Una tale osservazione è molto comune poichè oggi il romanzo si è andato avvicinando sempre più alla massima aderenza tra azione e idea, fra l'in-

tenzione e l'animo di colui che l'azione compie, avviandolo ad un'essenza di sincerità.

Ma se pensiamo invece a quello che è la letteratura di certi periodi, ci accorgiamo che questa si riduceva in gran parte ad essere una specie di esercizio di bella invenzione; quando non era puramente, e in modo artificioso, un puro esercizio di bello scrivere. Tale è l'importanza del romanzo, in cui l'azione è addirittura abito, vestito, carne del personaggio. Importanza non solo spagnola ma mondiale. Raramente ciò avviene nelle opere anteriori, neppure qualche volta, come per esempio nel *Satyrîcon* di Petronio, ed in altre opere anche del periodo classico, risuona qualche volta questa voce di umanità, dell'uomo, che parla e che si fa sentire. E anche qui non c'è nulla di sovrapposto che possa rompere questa coerenza, questa aderenza: tutto è perfetto e unitario. Sempre a proposito dell'aderenza alla realtà, riandiamo alla descrizione del giaciglio, fatto soltanto per dar motivo all'autore di completare il quadro della miseria, con quel graticcio duro sul quale è un supplizio il distendersi. Noi abbiamo capito a un certo momento che il fine di questo artista è di rappresentarci vivo e palpitante un certo ambiente, e questo lo fa attraverso tutti questi elementi che ci mette sottocchio. Questo particolare in cui Lazarillo e lo scudiero fanno il letto sarebbe stato superfluo rispetto al problema della fame, ma l'artista tende a darci anche indirettamente l'idea della totale indigenza del povero scudiero. Tutto questo ci ricorda la «*Vida del Buscón*», là dove si dice che nella casa del licenziato Cabra i domestici non avevano una libbra di carne in corpo, tanto che pareva che la carne portata in tavola se la fossero tolta di dosso.

Col *Buscón* ci troviamo in un periodo più tardo, e col temperamento del popolo spagnolo, in più avanzata decadenza, capace soltanto di vedere le cose col sorriso di chi non ha più niente da perdere o da guadagnare, anzi giungiamo alla risata picaresca che scoppia fragorosa, dal principio alla fine nel romanzo di Quevedo. Qui invece, nel Lazarillo, la Spagna non è ancora decaduta, non abbiamo ancora la piena decadenza, e anche lo stile, la maniera di raccontare queste vicende tristi è meno grottesca, meno scapigliata.

«Venuto il mattino ci alzammo, e quegli comincia a pulirsi e a scuotersi i calzoni e la giubba e il mantello e la cappa. E io lo servo a puntino [4]! E si veste con calma, adagio adagio. Gli versai l'acqua sulle mani [5], si pettinò, infilò la spada nel cinturino [6], e mentre se la metteva mi disse: — Oh, se tu sapessi, ragazzo, che pezzo di spada è questo! Non c'è moneta d'oro al mondo con la quale io vorrei cambiarla. Anzi, a nessuna fra quante spade ha fatto Antonio [7], è riuscito mettere una lama così ben fatta come questa mia. — E la estrasse dal fodero, e la palpò con le dita dicendo: — La vedi? m'impegno con essa a ritagliare tutto attorno un biocco di lana. — E io dissi tra me: — E io coi miei denti, anche se non son d'acciaio, (m'impegno a tagliare) un pane da quattro libre. —

La ripose e se la cinse, e infilò anche un mazzo di medaglie al cinturino, e col passo sostenuto e il corpo eretto, facendo con questo e con la testa mossette gentili, gettando l'estremità del mantello sulla spalla e talvolta sotto il braccio e con la mano destra posata sul fianco, uscì dalla porta dicendo: — Lazzaro, bada alla casa, mentre vado ad ascoltare la Messa, e rifai il letto, e va a prendere acqua al fiume col boccale che sta qui sotto, e chiudi la porta a chiave, che non ci portino via qualcosa, e infilala qui nel cardine, chè, se io frattanto venissi, possa entrare. —

E se ne va su per la via con tratto e sembiante così sereno

---

(4) *Yo que le servía de pelillo*: è un inciso un po' sospeso, sottintendendo *estaba cerca yo que....*, e significa: con grande attenzione.

(5) *Aguamanos*: gettar l'acqua. Era una delle funzioni più importanti dello schiavo antico e del servo che lavava le mani.

(6) *Talabarte*: il cinturo, e la cintura che pendeva dal collo.

(7) *Antonio*: era un fabbricante di spade, celebre al tempo di Isabella la Cattolica. Si noti il contrasto tra l'impegno a *cercenar* (fare il taglio intorno) un bioccolo di lana e l'impegno molto più concreto e redditizio del ragazzo, di mangiarsi quattro libbre di pane. E' contrasto significativo da cui risulta la differenza sostanziale fra queste due mentalità.

che chi non l'avesse conosciuto avrebbe pensato essere egli un parente molto prossimo del conte di Alarcos ([8]), o per lo meno il cameriere che questo aiutava nel vestirsi».

Si osservi come tutto è chiaro e ben descritto, tanto che qui non c'è bisogno di aggiungere nulla. Il padrone si veste pian piano, tutto attento a non dimenticare alcun capo del suo vestito, perchè guai se lo facesse! E si ricordi a questo proposito la descrizione pariniana del «giovin Signore», anch'esso così preciso nella sua «toilette».

Ecco insomma la figura di questo nobile che non ha più alcuna missione, salvo quella di salvaguardare l'apparenza di un passato che non conta più.

«Benedetto siate voi, Signore, dissi, che date i mali e ci mettete il rimedio! Chi, incontrando quel mio signore, non penserà, vedendogli quell'aria contenta, che ieri abbia ben cenato e dormito in un buon letto e, sebbene ora sia mattina, non riterrà che abbia fatto una abbondante colazione? Grandi, o Signore, sono i vostri segreti, che la gente ignora! Chi non sarà tratto in inganno da quella buona disposizione, da quella cappa elegante e da quel bel vestito, e chi penserà che quel gentiluomo abbia passato ieri tutto il giorno a stomaco vuoto, con quel tozzo di pane che il suo servo Lazzaro aveva portato un giorno e una notte nell'arca del suo seno, dove non poteva circondarsi certamente di una gran pulizia? E che oggi, lavandosi le mani e la faccia, in mancanza di asciugamano s'era servito della falda della sua giubba? Nessuno certo lo sospetterebbe. O Signore, e quanti di questi dovete aver sparsi per il mondo che soffrono, per quel segno maledetto che vien chiamato onore, ciò che nemmeno per voi soffrirebbero? Così me ne stavo sulla porta, guardando e meditando questo ed altro, finchè il mio signor padrone attraversò la strada lunga e angusta; e quando vidi che

---

([8]) *Conde de Alarcos*: tra le romanze è famosa una su questo personaggio, che comincia con la descrizione del vestire, di indumenti ed ornamenti preziosissimi.

l'ebbe attraversata, rientrai in casa, e in men che non si dica la rovistai tutta quanta, dall'alto al basso, senza soffermarmi e senza trovare alcunchè su cui soffermarmi».

Abbiamo qui un brevissimo soliloquio prima che si riprenda l'azione. Una specie di giuntura tra la parte che precede e quella che seguirà. Questo brano è importante: esso riprende il motivo che acquisterà anche maggior importanza fra poco, il motivo della fame, della *negra honra,* dove quel *negro* significa maledetto, e indica il disprezzo di Lazarillo il cui spirito si potrebbe dire democratico.

Lo spagnolo, in seguito a un complesso di circostanze che sarebbe lungo narrare, era affezionato a quest'apparenza, per la quale sacrificava ogni cosa. Lazarillo invece è portato ai valori pratici, e per questo alcuni critici hanno contrapposto questo romanzo ai romanzi di cavalleria, dove le belle imprese detengono il primato. Qui invece, nel romanzo picaresco e nel Lazarillo stesso, che picaresco a stretto rigore non è, esula il tema dell'onore, e vive invece il tema della vita, la considerazione delle cose per quello che esse valgono.

«Faccio quel povero e duro letto, e prendo il boccale e mi porto al fiume, dove in un orto, vedo il mio padrone intento a corteggiare [1] due donne velate [2], dall'apparenza di quelle che in quel luogo non mancano mai; anzi, molte di esse hanno l'abitudine di andarvi l'estate alla mattina presto [3] a prendere il fresco e a far colazione, senza portarsi dietro alcuna provvista, nella fiducia che non mancherà chi dia loro modo di mangiare, dato che così le hanno abituate i nobili del luogo. E come dico, egli se ne stava in mezzo a loro come una specie di Macías [4], dicendo loro più paroline dolci

---

(1) *Recuesta*: dà l'idea del *requiebro,* di cui s'è parlato.

(2) *Rebozado* (da *bozo*): col volto velato.

(3) *A las mañanicas,* diminutivo: nelle belle mattine fresche. Cfr. «*mañanicas de S .Juan*: frase che inizia parecchie canzoni.

(4) *Echo un Macías*: personaggio divenuto famoso della poesia trovadorica galaico-portoghese, che preferisce affrontare la morte per la propria dama.

di quante ne scrivesse Ovidio. Quando si accorsero che egli era ben bene intenerito, non ebbero vergogna ([5]) di chiedergli la colazione, come un compenso dovuto. Egli, sentendosi tanto povero di borsa quant'era acceso di cuore ([6]), fu preso da un tal brivido ([7]), che gli tolse il colore ([8]) del gesto, e cominciò a imbrogliarglisi il discorso ([9]), e ad avanzare pretesti che non erano validi. Quelle che dovevano averci esperienza, appena si resero conto di quale fosse la sua malattia, lo lasciarono per quello che era». ([10])

E' un'altra scenetta molto vivace, che esprime ancora, sotto altro aspetto, la figura della povertà. Anche in questa il nostro povero scudiero, ultimo residuo della nobiltà feudale, che conserva tanto vivo il culto dell'onore e dell'apparenza e che non ha in realtà più nulla da fare, comincia con queste due donne allegre una conversazione amorosa di *piropos*, di *requiebros*, insomma, di promesse e di belle parole, ma conclusasi con suo smacco.

«Io, che stavo mangiando certi torsoli di cavolo, coi quali facevo colazione, con molta cura, come spetta a un servitore nuovo, senz'esser visto dal mio padrone, tornai a casa dove pensai di scopare qualche stanza, chè la cosa era ben necessaria; ma non trovai la scopa: mi misi a pensare a quello che avrei fatto, e mi parve fosse bene aspettar il mio padrone finchè non suonasse mezzogiorno, per vedere se mai venisse e portasse per caso qualcosa da mangiare; ma fu vano l'esperimento. Appena vidi ch'erano suonate le due e che lui veniva e la fame mi tormentava ([11]), chiudo la porta e metto

---

([5]) *No se les hizo de vergüenza*: oggi si direbbe semplicemente: *no les hizo vergüenza*, non fece loro vergogna.

([6]) *Estómago*: qui nel senso di «cuore». Cfr. la doppia accezione del fr. *coeur*.

([7]) *Calofrío*, oggi *escalofrío*, brivido di freddo. —

([8]) *Le robó la color*: più che il dolore, la grazia del gesto.

([9]) *En la plática*: oggi è la predica che fa il sacerdote dal pulpito, quindi discussione lunga, ampollosa e piena di belle frasi.

([10]) *Para el que era*: lo lasciarono dato quello chi egli era.

([11]) *Aquejares*, forma antica per: *quejarse*. Qui ha il significato di far lamentare, e cioè, torturare, non solo di lamentarsi.

la chiave dove m'aveva comandato e torno alla bisogna quotidiana [12]: con voce bassa e debole, con le mani sul petto, come se avessi sempre davanti agli occhi il volto di Dio [13], e col Suo nome sempre sulla lingua [14] comincio a chiedere pane di porta, alle case che mi sembravano più grandi e ricche [15]. E siccome nel mio mestiere ero riuscito perfetto, quasi lo avessi succhiato col latte [16], voglio dire avendolo appreso da quel grande maestro ch'era il cieco, ero riuscito [17] un discepolo così bravo che, sebbene non ci fosse carità in quel paese e il raccolto [18] non fosse stato quell'anno molto abbondante, ero riuscito con tanta abilità [19], che prima che l'orologio suonasse le quattro avevo altrettante libbre [20] di pane in corpo [21], e più di altre due riposte dentro le maniche e nel petto. Tornai a casa e passando davanti alla macelleria chiesi la carità a una

---

(12) *A mi menester*: al mio mestiere, o al mio bisogno. Oppure: torno a soddisfare i miei bisogni.

(13) *Puesto Dios ante mis ojos*: come se davanti agli occhi vedessi sempre Dio.

(14) *Y la lengua en su nombre*: espressione concreta, plastica; tante volte ripeteva il nome di Dio che si sarebbe detto che proprio da questo nome attingesse quella specie di calore nel chiedere.

(15) *.....parecía*: costruzione contorta, con l'impersonale da una parte, dopo aver messo il soggetto che manca di verbo al plurale.

(16) *Con la leche*: si dice anche attualmente soprattutto parlando di lingua: *quien no ha aprendido una lengua cuando ha mamado la leche, no la aprenderá nunca bien.* — —

(17) *salir*, qui nel senso di riuscire.

(18) *año*, nel senso di *cosecha,* raccolto.

(19) *maña,* abilità. *darse maña*: darsi da fare.

(20) *otras tantas libras*: erano suonate le quattro, e quattro erano le libbre di pane guadagnate.

(21) *ensiladas* (da *ensilar*): immagazzinate. In Spagna è nome di località, Silos, (ricordiamo anche le celebri glosse), che in origine era probabilmente un granaio.

di quelle donne, ed essa mi diede una zampa [22] di vacca con un po' di trippa cotta».

Il nostro povero Lazarillo deve tornare a fare il mendicante. Aveva sperato di trovare un padrone che lo mantenesse ed adesso è costretto a mantenere lui stesso il proprio padrone. E nonostante questo lo amerà, perchè vedrà ch'egli è veramente povero, e non come quegli altri di prima che pur essendo abbastanza forniti di mezzi, per avarizia non gli davano nulla. Ci troviamo quindi in una posizione spirituale molto diversa; non dirò che Lazarillo faccia questo volentieri, ma comunque non lo fa con malanimo, non serba alcun rancore. E si badi com'è efficace l'autore quando descrive il modo con cui il ragazzo ritorna a chieder l'elemosina; si badi a tutti i particolari.

«Quando arrivai a casa; il mio povero padrone era già entrato e piegato il suo mantello e messolo su uno sgabello, passeggiava su e giù per il cortile. Appena entrai mi venne incontro; pensai che volesse rimproverarmi per il ritardo [23], ma Dio aveva disposto in modo diverso. Mi domandò donde venivo; gli risposi: — Signore, sono rimasto qui fino alle due, e quando constatai che Vostra Grazia non veniva me ne andai per la città per raccomandarmi alla buona gente, e m'hanno dato quello che vedete. — Gli mostrai il pane e le trippe che tenevo nel lembo della mia giubba [24], alla qual cosa egli fece buon viso e disse: — T'ho aspettato per mangiare e, quando vidi che non arrivavi, mangiai da solo. Ma in questo tu agisci da galantuomo, poichè è meglio chiedere per amore di Dio che non rubare, e così Egli mi aiuti, come ciò mi sembra buono. Solo ti raccomando che non sappiano che tu vivi con me, per via del mio buon nome, ancorchè ritengo che sarà cosa segreta, perchè in questo paese mi conoscono poco. Non ci fossi mai

---

(22) *uña*: qui, non unghia, ma zampa.

(23) *Reñir la tardanza*: costruisce col complemento oggetto, mentre oggi ci vuole la preposizione: *reñir por la tardanza.*

(24) *En el cabo de la halda*: nel lembo del giubbone, perchè erano molti chili di pane e carne.

venuto! [25]. — Non si preoccupi di questo, signore, gli dissi io, che nessuno lo saprà nè avrà il coraggio di domandarmelo, nè io gli renderò conto di questo. — Mangia dunque, poveretto, che a Dio piacendo, saremo presto fuori di ogni angustia; per quanto ti posso dire che dal momento che sono entrato in questa casa non ce n'è stata una che m'andasse diritta; dev'essere una di quelle case costruite su terra maledetta [26], disgraziata di cattive fondamenta, che attaccano la disdetta a quelli che ci vivono; non può esser che così; ma ti prometto che, passando questo mese, non vi rimarrò nemmeno se me la regalassero. —

Mi sedetti all'estremità della panca e, affinchè non mi giudicasse un ingordo [27], tacqui della merenda [28] e cominciai a cenare e a cacciare il dente nelle mie trippe e nel pane, e di soppiatto lanciavo occhiate al mio sventurato padrone che non mi staccava gli occhi dal grembo, che in quella circostanza mi serviva di piatto».

E qui ci si rivela l'intenerimento del cuore di Lazarillo, di quel ragazzo la cui umanità affiorava grazie all'esperienza del dolore, avendo provato la fame: non è una teoria, ma realtà vissuta con immediatezza e sincerità: «Abbia il Signore tanta pietà di me come io ne ebbi di lui, perchè avevo provato quanto egli provava, e c'ero passato molte volte e ci passavo ogni giorno. Pensavo se

---

(25) *Nunca a él hubiera de venir*: e qui abbiamo un tratto dove si allude alla superstizione, e il testo dice che lo scudiero era tra quelli che ci credevano, mentre l'autore del Lazarillo non ci crede più. Siamo all'inizio del Rinascimento spagnolo e il terreno si va liberando di queste fole, ma lo scudiero, tutto avvolto in un atmosfera che potremmo definire medioevale, presta ancora fede a queste sciocchezze.

(26) *De mal pie*: di cattive fondamenta, costruita su terreno maledetto, dove c'è stato sepolto qualche scomunicato, e dove hanno preso dimora le streghe.

(27) *Glotón*: ghiottone, mangione. Oggi si direbbe anche: *comitón.*

(28) *Callé la merienda,* frase oggi poco usata. Si direbbe: *Callar en torno de la merienda.*

non sarebbe stato bene fargli un cortese invito, ma, siccome m'aveva detto di aver mangiato, temevo che non avrebbe accettato. Insomma desideravo che il poveretto aiutasse il mio lavoro col suo ([29]) e si sfamasse come aveva fatto il giorno prima, poichè anzi l'occasione era migliore, essendo migliore la carne e meno viva la mia fame. Volle Iddio esaudire il mio desiderio, e credo anche il suo poichè, appena cominciai a mangiare ed egli andava passeggiando, mi si avvicinò e mi disse: — Ti dico, Lazzaro, che quando mangi hai più grazia di quanti ho visto in vita mia, e nessuno ti vedrà mangiare che tu non gli faccia venire la voglia anche se non ce l'ha. — La gran fame ([30]) che hai, dissi tra me, ti fa sembrar bella la mia.— Tuttavia mi parve bene aiutarlo, visto che s'aiutava e che mi veniva incontro, e gli dissi: — Signore, la buona occasione ([31]) fa l'uomo artefice: questo pane è gustosissimo e questa zampa di vacca è così cotta e così ben condita, che non c'è nessuno al mondo che non si senta invitato dal suo sapore. — Unghia di vacca? — Sissignore. — Ti dico che è il miglior bocconcino del mondo e che non c'è fagiano che sia per me tanto gustoso. —

E allora provi, Signore, e vedrà che è proprio così. — E metto tra le unghie sue l'unghia di vacca ([32]), e tre o quattro pezzi di pane del migliore. Mi si sedette accanto e cominciò a mangiare come chi ha molte fame, rosicchiando addirittura ogni ossicino meglio di quanto l'avrebbe fatto uno dei suoi levrieri ([33]). — Con un

---

(29) *Ayudar a su trabajo del mío*: la parola *trabajo* ha due significati. Uno è il lavoro fatto dall'uomo nel mangiare, l'altro è la pena che sopporta nel non mangiare. Quindi: volevo che ci liberasse dall'interiore rodimento della fame, col lavoro di mangiare.

(30) *La muy buena* (sottinteso *gana* = voglia). Del resto in questo caso, *gana* e *hambre* hanno quasi lo stesso valore.

(31) *Aparejo*: occasione.

(32) .....*en las unas la otra*: ogni tanto il nostro autore si compiace una specie di giuoco di parole che sa di barocco.

(33) *galgo*, il levriere, cane da caccia e da corsa dei nobili e dei ricchi. Qui, naturalmente, è ironico.

pò di salsa [34], diceva, questo è un boccone speciale [35]. — Miglior salsa ci metti tu, risposi io sottovoce. — Com'è vero Dio, che m'è piaciuto, quasi che oggi non avessi toccato cibo. — Che mi vengano tanti anni buoni quant'è vero che così è, dissi tra me stesso. Mi chiese il boccale dell'acqua e glielo diedi tal quale l'avevo portato dalla fonte; segno che, poichè l'acqua era ancora tutta lì, al mio padrone il cibo non doveva esser stato di troppo [36])».

«Bevemmo e ce ne andammo soddisfatti a dormire come la notte passata. E per non essere prolisso (dirò) che in tal modo continuammo per otto o dieci giorni, col poveretto che usciva la mattina con quel suo contegno e con quel passo misurato a prender aria per le strade e avendo nel povero Lazzaro chi gli guadagnava il sostentamento [1]. Consideravo io molte volte la mia disgrazia, chè, sfuggendo i disgraziati padroni di prima e cercando un miglioramento, ero venuto a cascare in chi non soltanto non mi manteneva, ma veniva da me mantenuto. Ciò nonostante gli volevo bene, vedendo che non aveva niente nè poteva fare di più, e anzi provavo per lui compassione e non inimicizia, e molte volte, per portare a casa qualcosa da mangiare, finivo per trovarmi io stesso in cattive acque [2]. Infatti una mattina essendosi il poveretto alzato in camicia, salì nella parte alta della casa per fare i suoi bisogni. E intanto io, per togliermi ogni sospetto, spiegai il giubbone e i calzoni che egli te-

---

(34) *almodrote*: specie di salsa con aglio, olio, ecc.

(35) *manjar*: qualcosa di prelibato, di speciale, anche oggi: leccornia.

(36) *faltaba... sobrado*: i due verbi si trovano efficacemente in contrasto. Significa che dal fatto che non aveva bevuto si capiva che non aveva mangiato.

(1) *Cabeza de lobo*: *letteralmente*: una testa di lupo. Era consuetudine che in quelle terre, quando c'erano i lupi, se qualche gagliardo giovane affrontava la bestia e l'uccideva, andasse poi in giro con la testa, di casolare in casolare, a ricevere le offerte dei contadini, quindi il Lazarillo vuol dire che andava a bussare di porta in porta per il suo padrone.

(2) *Pasar*: qui è adoperato in due sensi: la prima volta nel senso di sbarcare il lunario, la seconda nel senso di trovarsi in cattive acque.

neva sul capezzale e trovai un borsellino di velluto piegato in mille pieghe e maledetta la moneta che vi si fosse trovata, o la traccia che lasciasse capire che ne avesse avute. — Questi, dicevo io, è povero, e chi non ha non dà; ma l'avaro cieco e quel disgraziato pitocco del chierico, cui Dio aveva dato i mezzi, all'uno col baciamano (3), all'altro con la lingua sciolta (4), e che mi facevano morir di fame, quelli era giusto odiare, e a questo è giusto ch'io non porti risentimento (5). —

Dio mi è testimonio che ancor oggi, quando incontro qualcuno come lui, con quell'abito, quel passo e quel sussiego, ne provo compassione, pensando che forse soffre quello che vidi soffrire a quello scudiero, al quale, con tutta la sua povertà, sarei contento di servire più che non agli altri, per via di quello che ho detto».

Si veda ancora il senso umano di questo discorso: tutto intima profondità. Bisogna capire bene quest'opera in cui lo stile così misurato, semplicissimo, s'intona nello stesso tempo al contenuto, e la parola è chiara manifestazione dell'interiorità dell'opera. Questa figura è profonda; è particolare in quanto racconta un fatto particolare e rivela lo stato d'animo d'un individuo, ma al tempo stesso quel particolare diventa universale, attraverso la sua umanità, e l'opera c'interessa perchè in essa troviamo qualche cosa che è anche nostro.

Insomma, l'opera d'arte universalizza, immortala, eternizza un fatto specifico.

«Solo sentivo per lui un po' di scontento: chè mi sarebbe

---

(3) *De mano besada*: e cioè come sacerdote, cui si bacia la mano e cui si dà l'obolo.

(4) *De lengua suelta*: perchè faceva facilmente pronostici e inganni.

(5) .....*haber mancilla*: qui significa aver pietà, compassione. *Mancha* significherebbe «macchia»; ma *mancilla* acquista un significato un po' diverso, normalmente, disordine, colpa, ma anche compassione. Cfr. il doppio senso di *lástima*: pietà, e peccato.

piaciuto che non avesse tanta presunzione, ma che avesse un po' limitato la sua fantasia con l'aumentare del bisogno».

Gli sarebbe bastato che fosse stato un po' più modesto, che avesse limitato questo suo sconfinato senso di dignità.

«Ma a quanto pare, è regola e uso di rispetto fra quella gente: anche se non ci ha un soldo (6) da cambiare in cassa, bisogna che egli vada attorno con tanto di berretto (7).

Il ragazzo a tutta prima non riesce a capire come mai questo nobile affamato abbia tanta presunzione. Poi comprende la realtà: quella categoria di gente è fatta così, anche morendo di fame deve salvare le apparenze.

«Dunque, trovandomi io in quello stato e passando, come ho detto, la vita, volle la mia cattiva sorte, mai contenta quando si trattava di perseguitarmi, che non continuassi in quella travagliata e vergognosa abitazione. E andò così: Siccome l'annata in quella terra era stata avara di pane, quelli del municipio decisero che tutti gli accattoni forestieri se ne andassero dalla città, col bando che quelli che venissero incontrati da quel momento in poi fossero puniti a frustate! E così, entrando in vigore la legge a quattro giorni di distanza dal bando, vidi una processione di poveri che venivano per le strade, la qual cosa mi mise addosso tanto spavento che non m'arrischiai più ad abusare (8) nel chiedere l'elemosina. Bisognava vedere (chi avesse potuto vederla) l'astinenza della mia casa e la tristezza e il silenzio dei suoi abitatori! Tanto che ci accadde di rimanere due o tre giorni senza toccar cibo nè profferir parola».

C'è qualche cosa che ricorda il conte Ugolino nella sua pri-

---

(6) *Cornado*: moneta, soldo.

(7) *Ha de andar el birrete en su lugar*: è la prova di nobiltà; nell'antichità il capo scoperto era cosa da schiavo, mentre, anche nel medioevo, andare a capo coperto era prova di una certa posizione sociale.

(8) *Desmandar*: andare oltre al giusto limite. Chiedeva proprio l'indispensabile, in modo da non farsi notare.

gione di Pisa: prima parlano, poi a poco a poco sopravviene il silenzio dello sfinimento del languore. In quella casa era avvenuto lo stesso.

«Mi davano da vivere alcune donnicciole, filatrici di cotone, che facevano berretti e abitavano vicino a noi, colle quali feci conoscenza ed ebbi dimestichezza; chè da quelle briciole che portavano loro mi davano ancora qualcosetta, con la qual cosa stentavo la vita, e non tanto avevo compassione di me, quanto dell'infelice mio padrone, che in otto giorni non toccò cibo; in casa, per lo meno, dove stemmo senza mangiare.»

Efficace questo tocco: sono i poveri che danno ai poveri, togliendosi di bocca il necessario; quelle donnette si privano del poco che hanno, e il ragazzo, a sua volta, di tali miserie fa parte col padrone.

Appare una divina misura in quest'opera d'arte, un equilibrio che non riusciremo mai a spiegare. Si noti come l'autore ha disposto tutte queste cose, come le ha intessute, come ne ha fatto un ricamo. Se si dovesse chiedere quali regole ha seguito, la risposta sarebbe difficile. Per vari secoli i critici hanno perso tempo a dettar norme per la creazione dell'opera d'arte, ma le vere norme non sono mai state date nè si daranno mai. Si può, sì, insegnare la strada, aiutare, dar precetti e insegnamenti, ma sono tutte cose periferiche alla creazione artistica, che non si compie naturalmente senza il genio, l'unica cosa che non si può insegnare. Cogliere il segreto della creazione artistica non è possibile.

«Non so come o dove andasse, e che cosa mangiasse. E vedermelo tornare a mezzogiorno, giù per la strada, col suo portamento dignitoso, col suo passo più lungo di quello d'un levriere di buona razza! e, sempre a proposito della sua disgraziata mania, che vien chiamata «onore», prendeva una pagliuzza di quelle che in casa erano rare anch'esse, e usciva sulla porta pulendosi i denti che non avevano niente tra loro, lagnandosi tuttavia di quella mala casa e dicendo: «Che rovina vedere quello che fa la disgrazia in questa casa! Come vedi è lugubre, triste e oscura: finchè staremo qui dovremo tribolare; non vedo l'ora che finisca questo

mese per andarmene».

Si puliva i denti perchè alla gente non venisse il sospetto che egli non mangiava, e andava a farlo sulla porta di casa. E poi, invece di imprecare a se stesso perchè non lavorava, dava la colpa alla casa che gli aveva portato sfortuna.

Qui è ridicolo, grottesco, umoristico: poco a poco si svela la satira contro la nobiltà. I nobili hanno letto questo libro al tempo in cui è stato scritto e si sono presi le sferzate. Quanti spagnoli avran fatto così? Qui il Lazarillo precorre, quanto all'elemento satirico, il vero romanzo picaresco.

«Sicchè, trovandomi in questa dolorosa e famelica persecuzione, un giorno, non so per qual sorte o ventura, toccò al mio padrone un reale, col quale venne a casa così orgoglioso come se ci avesse il tesoro di Venezia, e con gesto molto allegro e sorridente me lo porse dicendo: — Prendi, Lazzaro, che Dio comincia a aprire la mano; va in piazza e compra pane e vino e carne; crepi d'invidia il diavolo! e per di più ti faccio sapere, per rallegrarti, che ho preso in affitto un'altra casa e in questa, così disgraziata, non rimarremo se non il tempo necessario perchè si compia il mese. Sia maledetta essa e chi ci ha messo su la prima tegola, dacchè ci ho trovato il malanno. Com'è vero Iddio che da quando ci vivo non ho toccato un boccone di carne, nè una goccia di vino, nè vi ho trovato buon riposo; ma ci ha un tale aspetto, e un tal buio e tristezza! Va e torna subito, e che si mangi oggi da principi! — Prendo la moneta e il boccale e, affrettando il passo, comincio a risalire la via volgendo i miei passi alla piazza allegro e contento. Ma a che giova se è stabilito nella mia triste sorte che non possa io avere una gioia immune da qualche angoscia? E angoscia fu, perchè salendo la strada e facendo il conto di come avrei potuto impiegare la mia moneta in modo che fosse meglio spesa e con maggior profitto, ringraziando infinitamente Iddio che aveva dato quel denaro al mio padrone, mi venne incontro quando meno me l'aspettavo un funerale, col morto che i preti e molta gente portavano giù per la via, su una lettiga. Mi strinsi contro la parete per lasciarli passare e dopo che il corpo fu passato, ve-

niva accanto alla lettiga una donna, che doveva essere la moglie del morto, tutta vestita di lutto, e con essa molte altre donne, e andava piangendo a gran voce e diceva: — Marito e signor mio, dove mai ti portano? Alla casa triste e sventurata, alla casa lugubre e oscura, alla casa dove mai non si mangia e non si beve! — Io sentii quelle parole e vidi crollare su me il cielo e la terra, e dissi: «Ah povero me! mi portano in casa questo morto». Lascio la strada che avevo preso e sgattaiolo in mezzo alla gente e torno giù per la via, correndo a più non posso verso casa, ed entrando chiudo in gran fretta, invocando aiuto e protezione dal mio padrone e attaccandomi a lui perchè venga ad aiutarmi e a difendere l'entrata. Il quale, un po' stupito, pensando si trattasse d'altro, mi disse: — Cosa succede, ragazzo? Cosa sono queste grida? Che hai? Perchè chiudi la porta con tanta furia? — O signore, dissi io, venga qui, che ci stanno portando qui un morto. —

— Come mai? — rispose lui. — L'ho incontrato più sopra, e sua moglie stava dicendo: — Marito e signor mio, dove ti portano? Alla casa lugubre e oscura, alla casa triste e sventurata, alla casa dove mai non si mangia e non si beve! Qui, signore, ce lo stanno portando! — Davvero che quando il mio padrone sentì questo, sebbene non avesse motivo di star molto allegro, rise tanto che restò un bel pezzo senza poter parlare. Frattanto avevo tirato la sbarra del portone, e poggiate le mie spalle contro di esso per maggior difesa. Passò la gente col suo morto e io continuavo a sospettare che ce lo dovessero portare in casa; e quando il mio buon padrone fu ormai più sazio di ridere che di mangiare, mi disse: — E' vero, Lazzaro; stando a quello che va dicendo la vedova, hai avuto ragione di pensare a quello che hai pensato. Ma Dio ha fatto meglio le cose e quelli passano oltre; apri, apri, e va a prender da mangiare. — Lasciateli, signore, che finiscano di passare la strada, dissi io. Finalmente il mio padrone venne alla porta della strada, l'aprì, sforzandomi, chè ormai ce n'era tanto bisogno, dopo la paura e il turbamento provati, e torno ad incamminarmi. Ma benchè per quel giorno mangiassimo bene, non ci fu verso che ci provassi alcun piacere, nè per tre giorni ripresi i colori; e il

mio padrone a ridere tutte le volte che gli veniva in mente quel mio pensiero.

In tal modo stetti col mio terzo e povero padrone, che fu questo scudiero, alcuni giorni, e sempre col desiderio di sapere lo scopo della sua venuta e della sua permanenza in paese; poichè dal primo giorno che s o g g i o r n a v o presso lui m'ero accorto ch'era straniero, per la poca conoscenza e le poche relazioni che aveva con la gente del luogo. Infine fui appagato e seppi quanto desideravo, perchè un giorno che avevamo mangiato come si deve ed egli era abbastanza contento, mi raccontò le sue cose [9], e mi disse che era oriundo della vecchia Castiglia e che aveva lasciato quella terra soltanto per non togliersi il berretto davanti a un cavaliere suo vicino».

Per questa sola ragione aveva abbandonato il suo paese. Si ricordino i Promessi Sposi, con l'episodio di Ludovico: è la ragione del punto d'onore.

«— Signore, dissi io, se egli era, come voi dite [10] maggiore di voi e possedeva più di voi, avreste forse sbagliato togliendovi il cappello per primo, poichè dite che anch'egli se lo toglieva davanti a voi?
— Sì, è vero, e ne aveva il diritto e se lo toglieva anche lui davanti a me. Ma, con tante volte che me lo toglievo io per primo, non sarebbe stato male che qualche volta egli avesse avuto la gentilezza di prevenirmi [11]. —

Tutto qui il grande affare! Esistevano dei veri trattati su queste questioni di galateo. Nel nostro trattato del Della Casa abbiamo poche pagine in proposito, ma esistevano addirittura dei volumi dove si trovavano stabilite tutte queste famose regole che andavano rispettate. Sempre dei Promessi Sposi, si ricordi a que-

---

(9) *Hacienda*: di solito significa patrimonio. Qui significa il suo passato, le sue cose, il suo modo di essere.

(10) Come voi dite, cavaliere. Era qualche cosa di più che scudiero.

(11) *Ganar la mano*: prevenire.

sto riguardo la discussione del conte Attilio col cugino, a proposito di ciò che spettava ad ogni ambasciatore.

— Mi sembra, signore, gli dissi io, che in questo non avrei guardato tanto per il sottile, soprattutto con gente che mi fosse superiore. —

— Sei un ragazzo, mi rispose, e non senti le questioni d'onore, acui si riduce tutta la ricchezza degli uomini dabbene».

Non dunque nel lavoro, nel guadagnarsi il pane, nel fare cose giuste, ma nel fare che il proprio onore fosse rispettato. E nel Teatro spagnolo il signore non solo deve difendere il proprio onore, ma deve anche tutelarlo contro il sospetto che esso sia stato incrinato.

«Ebbene, ti faccio sapere che sono uno scudiero; ma giuro davanti a Dio che se m'imbatto nel conte per la strada e non si toglie del tutto il cappello con bella maniera, un'altra volta saprò entrare in una casa, fingendo di averci qualche affare, o attraverserò un'altra strada se c'è, prima che mi venga vicino per non essere costretto a togliermelo io; chè un *hidalgo* non deve niente a nessuno, se non a Dio e al Re, e non è giusto, essendo un uomo dabbene, che tralasci anche in un sol punto di tenere in gran conto la propria persona».

«Mi ricordo che un giorno, al mio paese, svergognai un ufficiale, e volli mettergli le mani addosso, perchè ogni volta che lo incontravo mi diceva: «Dio conservi Vostra Grazia». E voi, signor villanzone di un disgraziato, gli dissi, perchè non siete più educato? chè dovete dirmi: — Dio vi conservi, come se fossi uno qualunque? — Da allora in poi si toglieva il berretto di qua a là e parlava come si deve. — E non è una buona maniera, quando un uomo saluta un altro, dissi io, di dirgli che Dio lo conservi? — Guardate bene, voi disgraziati!, disse lui; questo si dice agli uomini di modesta condizione, ma a quelli che stanno più in alto, come me, non s'ha da dir meno di: — Bacio le mani a Vostra Grazia, o, al minimo: Vi bacio, signore, le mani, se chi vi parla è cavaliere. E così quello della mia terra che mi rinfacciava continuamente il mio mantenimento e giammai lo volli

sopportare, nè lo sopporterei, nè soffrirei da nessuno al mondo, dal re in giù, che mi dica: — Dio vi conservi. — Povero me, dissi, per questo ti preoccupi così poco di conservarti! poichè non sopporti che nessuno te lo auguri. — Soprattutto, disse, perchè non son così povero da non avere, al mio paese, del terreno [12] per costruirvi delle case, chè se esse fossero in piedi e ben lavorate, a sedici leghe distanti da dove nacqui, su quell'altura presso Valladolid, varrebbero più di duecento volte mille *maravedís*, tanto si potrebbe costruire grandi e buone; e ho una colombaia, che se non fosse distrutta com'è, darebbe ogni anno più di duecento colombini, e altre cose di cui taccio e che dovetti lasciare per ragioni di onore; e sono venuto in questa città pensando di trovare una buona sistemazione, ma la cosa non andò come pensavo. Canonici e signori della Chiesa ne trovo molti; ma è gente così limitata che nessuno li toglierà mai dalla loro mentalità. Mi pregano (di prender servizio fra di loro) anche cavalieri di media grandezza, ma servire con essi è gran fatica, perchè da uomo bisogna convertirsi in strumento buono per tutti gli usi, altrimenti vi mandano con Dio, e il più delle volte pagano a lunghissima scadenza, quando non vi dànno, com'è più probabile, soltanto il mangiare in cambio del servizio. E quando vogliono mettervi in riposo o soddisfarvi dei vostri sudori, siete mandato in anticamera con una giubba madida di sudore e con un mantello liso liso, o con una veste malconcia. E già quando un uomo prende servizio da un signore titolato, dovrebbe passare oltre a questa miseria, poichè, non c'è forse in me abilità per servirli e contentarli? Per Dio, se m'imbattessi in uno di loro penso che potrei riuscire un suo gran favorito e gli farei mille servizi perchè saprei mentirgli come chiunque altro e farmi benvolere con mille meraviglie. Rider molto ai suoi giuochi e alle sue arguzie, scherzare secondo il suo costume, ancorchè (queste arguzie) non fossero le migliori del mon-

---

(12) *Solar*: terreno da costruzione.

do, non dirgli cosa che potesse offenderlo, ancorchè molto gli si convenisse; esser molto diligente su quanto riguarda la sua persona con detti e con fatti; non ammazzarmi a far ben bene le cose ch'egli non avrà da vedere, e se invece può udire o vedere il servidorame per mostrare gran cura di quanto lo riguarda; e se dovesse sgridare qualche servo, dargli alcune puntatine per accenderlo d'ira e che gli sembrassero a favore dell'accusato, dirgli bene di ciò che gli va bene, e al contrario esser malizioso, burlone, e trovar da ridire su quelli di casa e su quelli di fuori, e cercar di sapere le cose della vita altrui per raccontargliele, e molte altre amenità di questo genere, che attualmente si usano nei palazzi e che piacciono ai signori (di essi palazzi), che non vogliono vedere in casa loro gli uomini virtuosi chè, anzi, li detestano e poco li stimano e li chiamano sciocchi, e che dicono che non sono persone di affari che diano al padrone affidamento. Con questi (padroni), come dico, gli astuti trattano al giorno d'oggi, come tratterei io stesso. Ma la mia disgrazia non vuole che io ne trovi uno. — Così il mio padrone si lagnava dell'avversa sorte informandomi nello stesso tempo della sua pregiata persona».

Tutto questo che ha detto è una satira contro i domestici, un ritratto molto vivo dei domestici del tempo, messo in bocca addirittura a quel signore, abituato a vedere il loro comportamento.

«Allora, mentre eravamo immersi in tale questione, entrarono dalla porta un uomo e una vecchia: l'uomo gli chiede l'affitto della casa e la vecchia il noleggio del letto; fanno il conto e essi devono aver l'affitto per due mesi che ammontava a quanto egli non aveva raggiunto in un anno; penso che si trattasse di dodici o tredici reali. Ed egli diede loro un'ottima risposta: che sarebbe uscito e sarebbe andato in piazza a cambiare un pezzo da due (scudi), e che tornassero il pomeriggio; ma la sua partenza fu senza ritorno. Dimodocchè il pomeriggio tornaron, ma fu troppo tardi; io dissi loro che non era ancora venuto. Giunta la notte, senza che giungesse ebbi paura di restare a casa solo, e scappai dalle vicine, raccontando loro il fatto, e da loro rimasi a dormire. Venuta la mattina ricevo i creditori, e domandano del vicino, ma a quest'altra porta;

le donne gli rispondono: —Eccovi il suo garzone, e la chiave della porta. — Essi mi domandarono di lui, e dissi loro che non sapevo dove fosse e che non era più tornato a casa da quando era uscito per cambiare la moneta; e pensavo che se ne fosse andato via da me e da loro con la scusa del cambio. Appena udite queste parole, vanno e cercare una guardia e uno scrivano. Ed eccoli tornare in quattro, e prendono la chiave e mi chiamano, e chiamano testimoni e aprono la porta ed entrano, e vogliono rivalersi (sequestrare) sul patrimonio del mio padrone fino a essere pagati. Rovistarono tutta la casa e la trovarono vuota, come ho raccontato, e mi dicono: —Che ne è dei mobili del tuo padrone, delle cassepanche, degli arazzi, e dei gioielli della casa? — Non lo so, risposi loro. — Senza dubbio, dicono, stanotte devono averli portati via, e nascosti da qualche parte. Signor guardia, prendete questo ragazzo, chè lui sa di certo dove si trovano. —

Allora venne la guardia, mi agguantò pel colletto della giubba, dicendo: — Ragazzo, sei in arresto se non dici dove sono i beni del tuo padrone. — Io, che non m'ero mai visto in simile situazione — perchè sì, ero stato preso molte, infinite volte pel bavero, ma tranquillamente, dal cieco perchè gli mostrassi la strada che lui non vedeva, — ne fui molto spaventato e piangendo promisi di dire quello che cercavano. — Sta bene, dissero, e allora racconta quello che sai e non aver paura. —Lo scrivano si sedette su una panca per redigere l'inventario domandandomi cosa possedeva. — Signori dissi, quello che possiede il mio padrone, a quanto m'ha detto lui, è un ottimo terreno da costruzione e una colombaia in rovina. — Benissimo, dicono loro, per poco che valga, ce n'è da coprire il debito. E da che parte della città possiede queste cose? — mi domandarono. — Al suo paese, risposi loro. — Come è vero Dio, che l'affare è buono: dissero. — E dov'è il suo paese? — Mi disse ch'era della vecchia Castiglia, dissi io. — La guardia e lo scrivano risero molto, dicendo: — Questa è una relazione sufficiente per ricuperare il vostro credito, anche se fosse più grosso. — Le vicine, che si trovavano presenti, dissero: — Signori, costui è un bambino innocente, e sono pochi giorni che

sta con questo scudiero, e ne sa quanto voi sul suo conto; il poveretto viene qui a casa nostra e gli diamo da mangiare quello che possiamo, per carità, e alla notte andava a dormire da lui —.

Vista la mia innocenza, mi lasciarono libero. E la guardia e il notaio esigevano dall'uomo e dalla donna quanto di spettanza, a proposito della qual cosa ci fu una gran lite e un gran strepito, poichè essi protestavano di non esser ritenuti a pagare non essendoci di che fare pignoramento; gli altri dicevano che avevano lasciato un altro affare più importante per occuparsi di questo. Finalmente, dopo tante urla, il questurino si carica sulle spalle una vecchia coperta — per quanto, non è da dire che fosse molta la soma — e se ne vanno tutti e cinque gridando. Non so come andasse a finire, ma credo che la povera coperta abbia pagato per tutti, e fu bene impiegata perchè il tempo che doveva rifarsi dei travagli passati era stato anch'esso affittato.

Così, come ho narrato, mi lasciò il mio povero padrone, presso il quale finii di conoscere la mia misera sorte, che, distinguendosi in quanto poteva fare contro di me, mandava avanti i miei affari così alla rovescia: infatti i padroni sogliono essere abbandonati dai loro servitori, ma così non fu per me, in quanto fu il mio padrone a lasciarmi e fuggirsene via da me».

INDICE

Il Teatro spagnolo del Primo Rinascimento